THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS

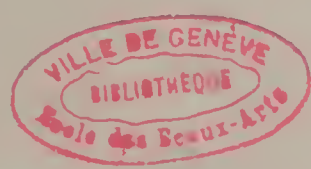
B-A.-112,0 IV

REVUE

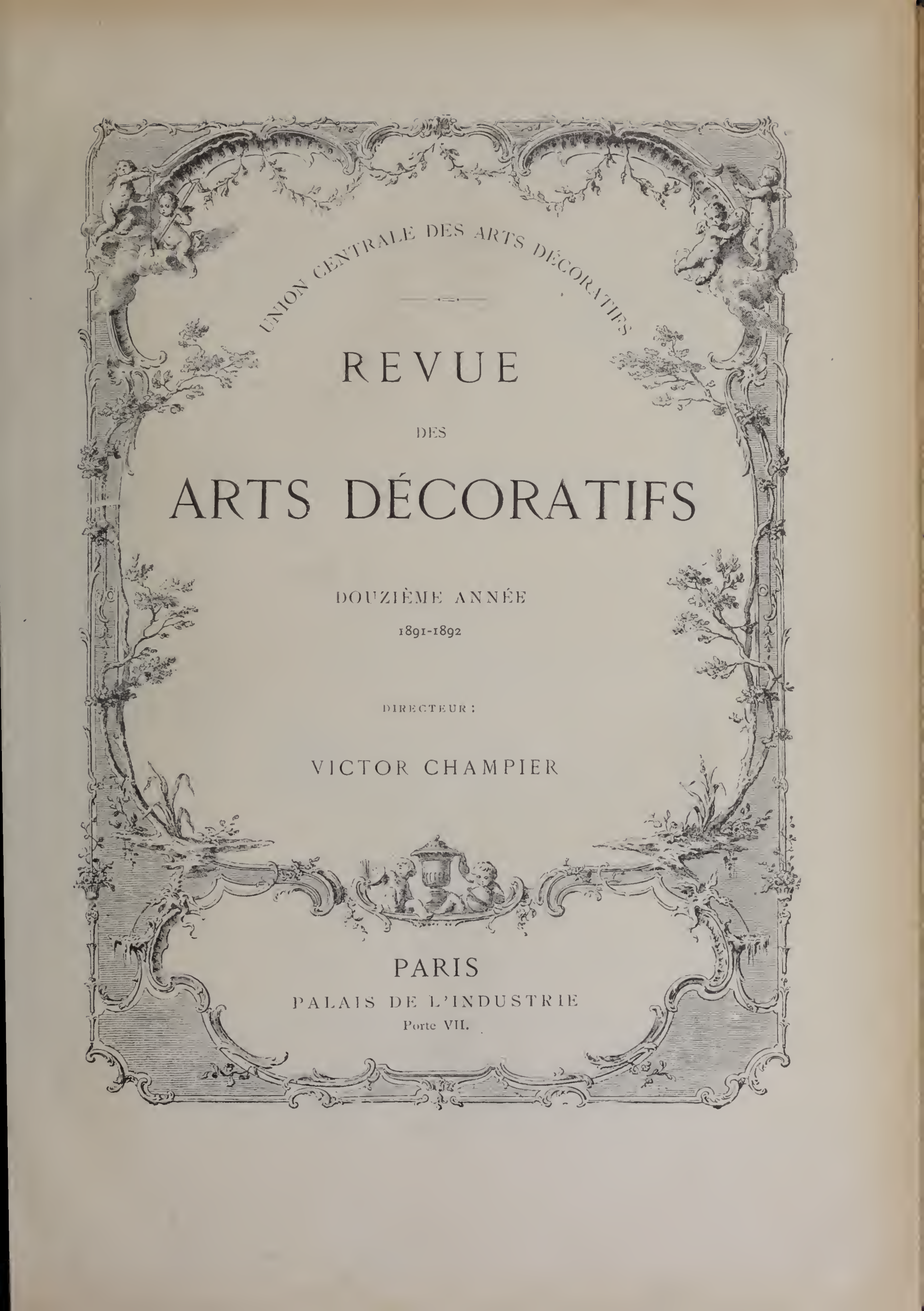
DES

ARTS DÉCORATIFS

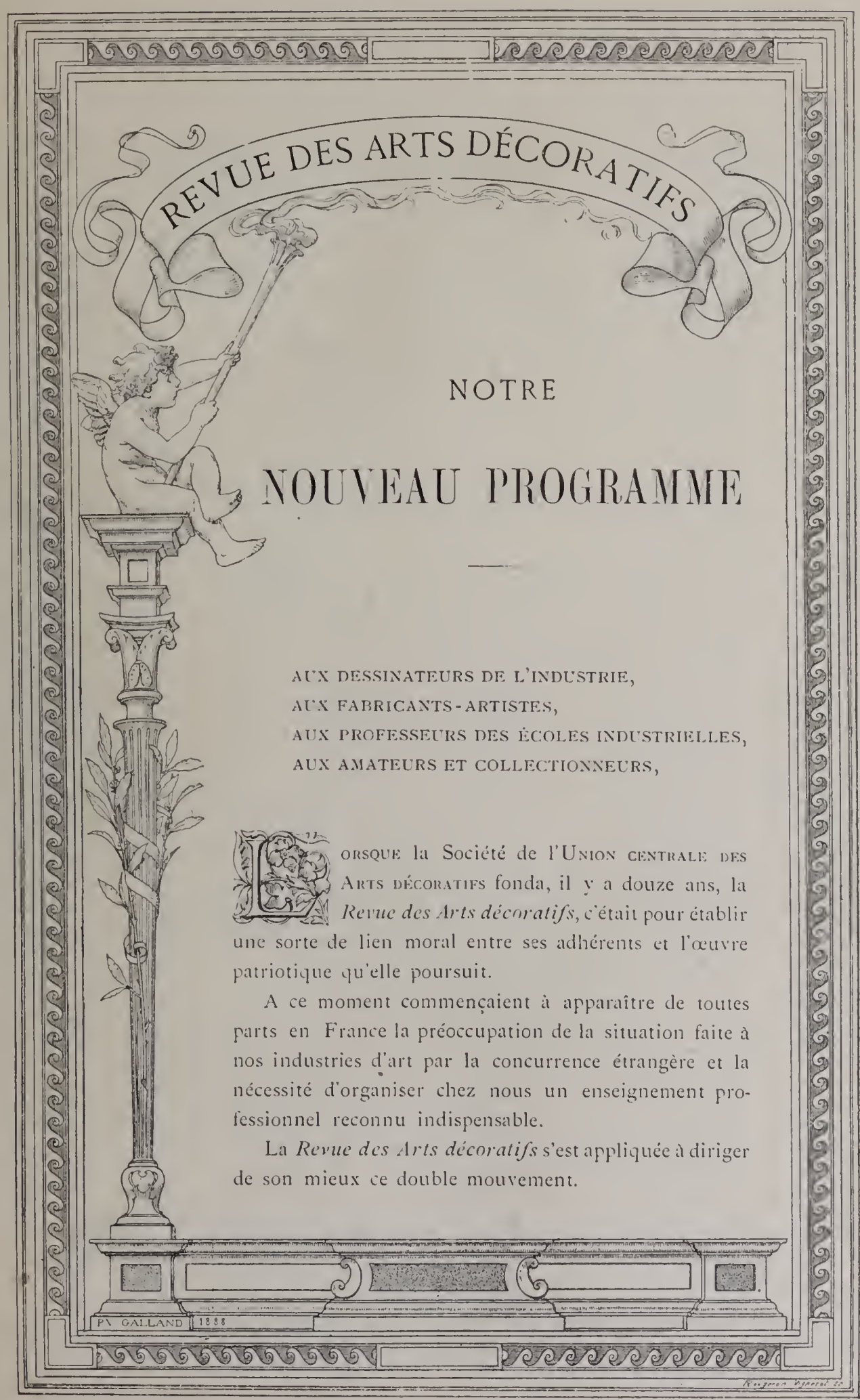
TOME XII



Bordeaux. — Imprimerie G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.


UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
DOUZIÈME ANNÉE
1891-1892
DIRECTEUR :
VICTOR CHAMPIER
PARIS
PALAIS DE L'INDUSTRIE
Porte VII.

THE NEWBERRY CENTER
LIBRARY



NOTRE

NOUVEAU PROGRAMME

AUX DESSINATEURS DE L'INDUSTRIE,
AUX FABRICANTS-ARTISTES,
AUX PROFESSEURS DES ÉCOLES INDUSTRIELLES,
AUX AMATEURS ET COLLECTIONNEURS,

Lorsque la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs fonda, il y a douze ans, la *Revue des Arts décoratifs*, c'était pour établir une sorte de lien moral entre ses adhérents et l'œuvre patriotique qu'elle poursuit.

A ce moment commençaient à apparaître de toutes parts en France la préoccupation de la situation faite à nos industries d'art par la concurrence étrangère et la nécessité d'organiser chez nous un enseignement professionnel reconnu indispensable.

La *Revue des Arts décoratifs* s'est appliquée à diriger de son mieux ce double mouvement.

Organe officiel de la puissante association qui s'est donné pour tâche d'instituer à Paris le musée des Arts décoratifs, et de faire revivre les glorieuses traditions qui ont valu, durant si longtemps, la suprématie de l'art et du goût à l'industrie française, la *Revue des Arts décoratifs* n'a rien négligé pour se tenir à la hauteur de son rôle. N'étant point une entreprise de librairie, ne cherchant nullement à réaliser des bénéfices matériels, mais ayant uniquement pour mission d'être l'instrument de propagande des doctrines de l'Union centrale, elle a, sans compter, distribué à ses lecteurs les exemples et les modèles qui semblaient de nature à répandre, parmi les riches amateurs comme parmi les ouvriers, la connaissance des chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art somptuaire.

Elle a multiplié les moyens d'information; elle a organisé dans le monde entier un service de correspondants pour tenir les représentants des pouvoirs publics et les chefs de nos industries au courant des efforts que faisaient les étrangers.

En même temps, elle obtenait des maîtres de nos industries, des spécialistes les plus éminents, des critiques d'art en renom et des professeurs de dessin, une collaboration assidue qui n'a pas été, assurément, sans influence sur la production des œuvres décoratives de ces dernières années, et sur les incontestables progrès qui ont été réalisés.

En un mot, la *Revue des Arts décoratifs* s'est énergiquement appliquée à restituer aux arts qu'à notre époque, par une singulière méprise, on a appelé les *Arts mineurs*, leur ancien prestige. Ce sont ses collaborateurs qui sont parvenus à faire introduire cette année au *Salon du Champ-de-Mars* une section réservée aux artistes de l'industrie, dont le succès a été si vif auprès du public.

Voilà pour le passé de la *Revue des Arts décoratifs*. La besogne est faite : qu'on la juge!

Aujourd'hui, une nouvelle tâche s'impose.

En effet, si, depuis quinze années, il s'est produit dans le public un heureux mouvement d'intérêt en faveur des arts mobiliers, si des écoles spéciales ont été créées, si les amateurs commencent — comprenant que les chefs-d'œuvre d'autrefois deviennent introuvables — à susciter la création d'œuvres originales empreintes du caractère moderne, il reste encore bien des batailles à livrer et bien des routines à vaincre pour parvenir au but.

C'est pourquoi, la *Revue des Arts décoratifs*, s'efforçant d'aborder, avec une précision de plus en plus grande, les difficultés des problèmes à résoudre touchant la production des œuvres de l'art décoratif moderne, agrandit son programme de façon à donner à son action le développement suivant :

1° Pour les artistes de l'industrie, elle sera un organe permanent de propagande, s'attachant à mettre en lumière les œuvres des dessinateurs de talent, dont les noms restent fâcheusement inconnus du grand public. La *Revue des Arts décoratifs* prétend devenir un intermédiaire utile entre ces obscurs travailleurs et les amateurs, entre ces producteurs dont la réputation ne dépasse guère le rayon des manufactures auxquelles ils fournissent des modèles d'orfèvrerie, de meubles, de céramique, de tissus, de dentelles, etc., et les consommateurs qui ne savent pas, la plupart du temps, apprécier leurs mérites respectifs.

Les artistes peintres et sculpteurs se sont formés en association : ils ont acquis ainsi une force qui a favorisé leur contact avec la foule, avec les acheteurs qui ont appris à les

LA DÉCORATION DES CHATEAUX (XIXe Siècle)

GRAND VESTIBULE DU 1ER ÉTAGE DU CHATEAU DE CHANTILLY

RÉSIDENCE DE MGR LE DUC D'AUMALE

RESTAURATION PAR M. DAUMET, ARCHITECTE

LA DÉCORATION DES CHATEAUX (XIXe Siècle)

CHATEAU DE CHANTILLY

CABINET DE TRAVAIL DE Mgr LE DUC D'AUMALE

connaître et à les aimer. Pourquoi les artistes de l'industrie ne se grouperaient-ils point à leur tour? Quels avantages ne tireraient-ils pas d'une concentration qui, dans notre société moderne, est devenue une loi de défense, une nécessité absolue? La *Revue des Arts décoratifs* sera leur porte-parole et l'organe de leurs intérêts. Par elle, ils se sentiront moins isolés, et trouveront en elle un moyen d'échanger des idées et de communiquer entre eux. Elle sera une tribune toujours ouverte à leurs projets et à leurs espérances.

2° Aux fabricants, à ceux qui s'épuisent en incessants efforts pour lutter contre l'abus des imitations persistantes des styles du passé, la *Revue des Arts décoratifs* continuera à prêter son concours comme elle le fait depuis douze années. Elle donnera la reproduction des œuvres ayant un caractère bien tranché d'originalité et de nouveauté. Les critiques les plus autorisés signaleront régulièrement les tentatives intéressantes qui se produisent dans tous les genres : orfèvrerie, bijouterie, meubles, céramique, verrerie, tissus, passementerie, dentelle, broderie, etc.

Comme *jamais* ce qu'on appelle « les articles réclames » ne sont admis dans notre recueil, les études publiées par la *Revue des Arts décoratifs* offriront à ses lecteurs toute garantie d'indépendance et de sérieuse compétence.

3° Quant aux professeurs de dessin et des écoles d'art décoratif, ils trouveront dans notre Revue toute une partie qui leur sera exclusivement réservée.

Ils sont plus de trois mille en France, qui sont dispersés sur toute la surface du pays, sans lien entre eux d'aucune sorte, sans cohésion, à peine renseignés sur les modifications apportées constamment dans les méthodes, sur les résultats obtenus dans les établissements similaires...

Tous comprennent l'utilité qu'il y aurait pour eux à être tenus régulièrement au courant de ce qui se passe dans les sphères administratives, des discussions qui se produisent pour l'adoption de tels ou tels programmes ou modèles, des mutations, mises au concours de places vacantes, etc.

La *Revue des Arts décoratifs* s'entendra avec l'Administration des Beaux-Arts pour publier régulièrement les documents officiels relatifs aux services de l'enseignement et des écoles. En outre, elle insérera des études complètes sur les principales écoles d'art décoratif relevant soit de l'État (Paris, Limoges, Aubusson, Roubaix, etc.), soit de la Ville de Paris (écoles Boulle, Diderot, Estienne, etc.), soit des Municipalités et des Chambres de commerce. Elle donnera le texte de certaines leçons et des programmes de concours.

Nous pouvons annoncer dès maintenant la publication d'une sorte de cours de M. P.-V. Galland, l'éminent professeur de composition décorative à l'école des Beaux-Arts, avec modèles à l'appui, spécialement dessinés pour la *Revue des Arts décoratifs*. Tous les professeurs, nous n'en doutons pas, apprécieront particulièrement cette dernière innovation.

4° Enfin, pour les amateurs et les collectionneurs, la *Revue des Arts décoratifs* tâchera d'être un guide suggestif et complet relativement aux divers problèmes de la décoration de la demeure moderne. Non seulement elle s'attachera à leur faire connaître les œuvres nouvelles produites en France; mais elle les renseignera exactement sur ce qui se fait à l'étranger.

Désirant obtenir des résultats essentiellement pratiques, et visant à un but d'utilité, nous nous adresserons spécialement aux femmes de goût, à celles qui, de plus en plus nombreuses, concourent à l'embellissement du foyer par de menus et délicats travaux de broderie, de peinture sur porcelaine et éventails, etc.

A ce point de vue, nous préparons toute une série de reproductions des *Hôtels Modernes,* donnant des vues intérieures, non pas des vues architecturales, froides et fades, mais avec leur aspect de réalité vivante et familière, qui auront un caractère absolu de nouveauté. C'est de la comparaison que naissent souvent les idées. En voyant comment sont disposés les palais princiers, les appartements de nos élégantes les plus en renom, ou les intérieurs bourgeois simples et de bon goût, les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* pourront utiliser dans la mesure de leur convenance des exemples pris sur le vif.

Le Directeur,

VICTOR CHAMPIER.

LES « CHASSES DE MAXIMILIEN »

TAPISSERIE DE HAUTE LICE EXÉCUTÉE AUX GOBELINS VERS 1685 PAR JEAN DE LA CROIX
D'APRÈS L'ORIGINAL ATTRIBUÉ A LUCAS DE LEYDE
ET DÉCORANT LA SALLE A MANGER DU CHATEAU DE CHANTILLY

Composition de M. P.-V. Galland.

I

C'est un événement considérable et dont la *Revue des Arts décoratifs* a particulièrement le droit de se réjouir que l'innovation réalisée cette année au Salon du Champ-de-Mars. En organisant bravement, à côté des œuvres de peinture et de sculpture, une section des « objets d'art », la Société nationale des Beaux-Arts, présidée par M. Puvis de Chavannes, a porté un coup décisif au préjugé qui, depuis trop longtemps, jette sur l'Art en général le discrédit d'une hiérarchie que réprouve le plus simple bon sens. La campagne que nous menons dans cette Revue depuis douze années aboutit donc enfin à ce résultat, et le succès couronne notre effort. Nos lecteurs se rappellent ce que nous disions au mois d'octobre dernier [1], et avec quelle netteté, dans une déclaration que nous adressait M. Gagneau, le président de la Chambre syndicale du bronze, était démontrée la nécessité urgente de faire aux arts du décor, dans les Salons annuels, la place légitime qui leur appartient.

Notre appel a été entendu. Mais tout en nous applaudissant d'avoir gagné cette bataille, nous ne devons pas oublier de remercier tous ceux qui nous ont prêté le concours de leur influence et de leur talent. M. Puvis de Chavannes, et surtout notre ami M. Dalou, ont droit à toute notre reconnaissance pour l'énergie qu'ils ont apportée à faire triompher la cause des artistes de l'industrie. Dans la presse, plusieurs écrivains se sont, d'un autre côté, souvenus de la persistance que nous mettons depuis si longtemps à réclamer pour les artistes décorateurs un peu de l'attention généreuse que le public accorde avec tant de prodigalité aux peintres ou aux sculpteurs, et quelques-uns, appréciant notre effort avec trop de bienveillance, ont rendu à la *Revue des Arts décoratifs* un hommage dont nous sentons tout le prix. Parmi les nombreux

[1] Voir la *Revue des Arts décoratifs*, onzième année, p. 97-99.

articles publiés à cette occasion, nous devons citer à part ceux des journaux *le Temps, le Matin, l'Éclair,* ceux de M. Roger Marx, et de M. Raoul Sertat, dans le *Voltaire* et dans la *Revue encyclopédique,* etc.

Dans le *Voltaire* [1], M. Roger Marx s'est exprimé ainsi :

Il faut suivre avec une sympathie heureuse et confiante le surcroit d'attention dont les arts industriels se trouvent depuis quelque temps l'objet de la part des écrivains et des penseurs vraiment intéressés à la grandeur du pays. L'espoir vient que la lumière finira par se répandre et que la vanité des catégories arbitraires prônées par la philosophie cousinienne s'imposera sans retour à une génération avide de libéralisme, d'équité et de progrès. A ce résultat la critique n'est pas demeurée étrangère, et jamais, semble-t-il, l'importance du rôle économique et social de l'art n'était apparue avant que M. Ed. Aynard se fût soucié d'établir « que l'art et le travail sont inséparables et que, si le travail est la source de la richesse, l'art ne cesse de l'alimenter ». Vers l'instant même de l'énonciation de ces salutaires vérités, notre savant confrère, M. Henry Havard, élevait à la décoration, à l'ameublement, le monument grandiose où se trouvent accumulés les trésors de recherches d'une existence entière et terminait son *Dictionnaire,* vaste et précieux répertoire, nourri d'exemples bien faits pour inquiéter sur l'avenir en rappelant la gloire du passé.

Parallèlement, d'autres actions se sont exercées utilement : celle de l'*Union centrale* et de la *Revue des Arts décoratifs,* à laquelle Victor Champier a consacré, avec le plus chaleureux désintéressement, les ressources d'une foi ardente et d'une érudition sur tous sujets renseignée; celle aussi d'écrivains à l'esprit libre, au jugement compréhensif, à l'instinct esthétique sans cesse en éveil, qui, à l'exemple des Goncourt et de Burty, se sont pris d'un goût infini pour ces études et en ont augmenté l'attrait par la qualité de l'expression littéraire et l'imprévu suggestif des aperçus philosophiques — tel J.-K. Huysmans, tels Gustave Geffroy, Félicien Champsaur, Arsène Alexandre, Raoul Sertat. Dans l'Administration même, des hommes se sont rencontrés — M. Eugène Guillaume, M. Louvrier de Lajolais, M. Crost — pour se vouer avec passion à la vulgarisation de l'enseignement artistique, et le prix de leur initiative, toujours en quête de voies à suivre inédites et certaines, se double de ce qu'elle est servie par une indépendance, une élévation de vues absolues.

Puis, parlant de l'article publié, au mois d'octobre 1890, par M. Gagneau, dans la *Revue des Arts décoratifs* — article qui a été suivi au mois de mai 1891 de la réalisation des vœux exprimés par l'honorable président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze, — M. Roger Marx ajoute :

Aujourd'hui, voici que dans une lettre publiée en tête du plus récent numéro de la *Revue des Arts décoratifs,* M. Gagneau, président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze, proteste contre l'ostracisme dont sont frappés les décorateurs, contre leur situation d'infériorité vis-à-vis des peintres, des sculpteurs, des architectes, auxquels sont réservés sans partage l'intérêt, la considération, la publicité, les encouragements officiels ou privés. Il estime que, puisque les préjugés s'évanouissent, l'instant est venu de rendre justice aux artistes jusqu'ici sacrifiés. La réclamation de M. Gagneau est appuyée sur les meilleures raisons. Il établit qu'à l'obscurité dans laquelle on laisse les produits de l'industrie, sont imputables le manque de créateurs et, partant, la rareté des œuvres durables; tout à l'opposé, le concours, l'exposition lui paraissent un moyen infaillible pour suggérer à l'amateur l'appétit du nouveau, à l'artisan la défiance des redites fatales à la vitalité du goût. Rien n'aurait pu, avec une aussi convaincante évidence que cette citation, affirmer de quels vœux ardents nous appelons le succès de la réforme projetée par M. Gagneau.

[1] Numéro du *Voltaire,* 19 novembre 1890.

La lettre de M. Gagneau, dont parle M. Roger Marx, arrivait à son heure. Le fruit était mûr et le moment de la récolte venu. Pour qui connaît l'activité de M. Gagneau, la passion qu'il met aux choses qu'il entreprend, son zèle et sa ferveur pour ce qui touche à l'Art, il n'y a pas lieu d'être étonné qu'il soit parvenu à achever de convaincre les membres du comité de la Société nationale des Beaux-Arts. En moins de quinze jours la création de la section des objets d'art au Salon du Champ-de-Mars était décidée.

II

Cela pourtant n'alla pas sans difficulté. Pensez donc quelle révolution dans le monde des artistes! Admettre à côté des tableaux, au même rang que des objets d'art, des œuvres de céramique, des bijoux, des meubles, de l'orfèvrerie..... Messieurs

Figurine modelée par Rodin.
Exécutée en porcelaine flambée par Chaplet.

de la palette et de l'ébauchoir sont bons princes, mais ils ont des idées très fortement arrêtées sur la supériorité de leur génie dans la république des arts. De très bonne foi ils s'imaginent que peindre un tableau est une entreprise autrement noble et difficile qu'exécuter une aiguière ou que dessiner un modèle de tapisserie. Je me rappelle avec

quel dédain un jeune sculpteur — très décoré — critiquait devant moi, à l'Exposition de 1889, la belle fontaine de Coutan représentant la Ville de Paris. « C'est du décor! répétait-il, en haussant les épaules, ce n'est que du décor! » Il ne comprenait rien à mes éloges. « Vous autres, critiques d'art, ajoutait-il, vous égarez le public! » Heureusement que Dalou, qui assistait à l'entretien, avec sa grande autorité et les idées remarquablement justes qu'il a sur l'art décoratif, rectifia avec quelque vivacité les ironiques jugements de son jeune confrère. Mais combien auraient besoin d'une identique leçon!

L'Exposition du Champ-de-Mars en fournira désormais les éléments, car elle va sceller désormais entre les arts une heureuse réconciliation. Eh quoi! les arts étaient donc brouillés? Assurément non; mais il est certain que, dans le monde moderne, ils vivaient isolés, ainsi que l'a dit M. Paul Mantes dans un article du *Temps* [1]. Notre éminent collaborateur a publié à ce propos une étude remarquable qui mérite d'être reproduite. Nous croyons rendre service au lecteur en mettant sous ses yeux cette page précieuse qui raconte nettement les origines de la scission qui s'est produite entre les arts et dont notre époque ressent si cruellement les effets :

Il n'y avait pas autrefois de « beaux-arts » dans le sens qu'on donne aujourd'hui à ces deux mots, c'est-à-dire d'arts privilégiés et aristocratiques appelés à satisfaire aux plus nobles appétits de l'âme humaine; il n'y avait pas d'arts inférieurs ou qualifiés tels parce que dans leurs créations ils se préoccupent fatalement de l'utile et s'efforcent d'approprier une forme aux nécessités de la vie quotidienne, à la décoration de la maison, à la parure de l'homme. Au XIVe siècle, cependant, les esprits amoureux de catégories essayèrent d'établir une distinction entre les ouvriers qui travaillaient pour l'Église et ceux qui élaboraient les œuvres profanes; les premiers seuls étaient exempts du guet; mais cette séparation, plus dévote que juste, ne fut pas admise par tout le monde et il ne serait jamais venu à la pensée d'un de nos ancêtres du moyen âge d'établir une hiérarchie et un rang de préséance entre l'imagier qui sculptait d'admirables statues aux porches de nos cathédrales, le miniaturiste qui enluminait un manuscrit, et l'orfèvre, le joaillier, le tapissier qui faisaient des hanaps pour la table du roi, des bijoux pour la reine ou des tentures pour les palais. Tout cela était de l'art, et il n'y avait entre les ouvriers qui mettaient en œuvre les matières diverses que des différences de talent ou de génie. Au XVIe siècle, le lien existait encore entre tous les membres de la famille, et François Clouet, décorant des étendards ou peignant les fins portraits que nous admirons ne s'est jamais demandé s'il était un artisan ou un artiste.

Le mot « académie » étant naturellement suspect et le roi Louis XIV ayant de loin des allures de demi-dieu, on a imaginé que la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648 avait été pour beaucoup dans la scission qui s'est produite entre les artistes de l'art pompeux et « inutile » et les maîtres des arts appliqués aux besoins usuels. Ce n'est point ainsi que les choses se sont passées. L'acte constitutif de l'association nouvelle délivre les peintres, les sculpteurs, les graveurs de la tyrannie que faisait peser sur eux la corporation de Saint-Luc, il les rapproche du roi, il leur confère certains privilèges, il organise l'enseignement du dessin, mais, en principe, il n'est nullement hostile aux « gens de métier ». Les ministres savaient bien qu'ils auraient besoin de décorateurs pour l'embellissement des palais royaux, et Louis XIV eut toujours un grand souci des orfèvres, des ébénistes, des ciseleurs; il leur donne des brevets de logement au Louvre et aux Gobelins, et quoi qu'il ait fort aimé l'idéal à perruque, il ne fait pas beaucoup de différence entre les producteurs d'œuvres d'art. L'Académie royale elle-même ne ferme pas systéma-

[1] Numéro du 2 avril 1891.

tiquement sa porte aux savants ouvriers du décor. Elle admet l'ivoirier Jaillot, qui taille des crucifix pour les oratoires élégants; Dorothée Masse, qui sculpte le bois; Antoine Benoît, qui est essentiellement un montreur de figures de cire; l'émailleur Ferrand, pauvre continuateur d'un art perdu. Mais on doit croire que ces admissions, peu nombreuses d'ailleurs, ont conservé un caractère exceptionnel et que la doctrine aristocratique d'un art noble et d'un art vulgaire avait déjà fait certains ravages dans les esprits, car l'Académie royale, où figuraient tant de peintres olympiens, mais médiocres, n'a admis dans ses rangs ni Claude Ballin, orfèvre du roi, ni Boulle, l'ébéniste et le marqueteur de la Cour, ni le bronzier Caffieri Ier, qui a tant travaillé à Versailles. Le fossé commence à se creuser entre les membres de la famille. Au XVIIIe siècle, la rupture est complète. L'Académie royale paraît céder aux plus déplorables préjugés : elle accentue, elle souligne la scission qui s'est produite entre les arts. Elle ignore Thomas Germain, le prince des orfèvres, Cressent, qui a fait de si beaux meubles sous la Régence, Lamour, le somptueux serrurier des grilles de Nancy. C'étaient des maîtres pourtant. Si Claude Gillot est admis, ce n'est pas comme décorateur, mais comme peintre capable d'œuvres sérieuses, et le spirituel ami de Watteau le sait si bien qu'il rengaine ses arabesques et que, prenant tout de suite l'air de la maison, il donne pour morceau de réception un *Christ* aussi solennel qu'il l'a pu faire en s'appliquant beaucoup. Lucas Auger est un habile homme qui peint des ornements et des amours enguirlandés sur les panneaux des carrosses et des chaises à porteur : c'est un cas pendable; on le lui pardonne cependant, parce que dans sa jeunesse il a cru à la mythologie et à Coypel. Ce n'est pas en qualité de décorateur de l'Opéra que Servandoni voit s'ouvrir devant lui les portes du temple; il montre des tableaux d'architecture, des pseudo-Panini; on veut bien le prendre pour un artiste, et il passe. On n'aurait pas fait le même accueil à Lavastre, car, bien que la chose paraisse singulière si l'on songe à ce qu'était l'idéal sous Louis XV, la décoration théâtrale n'était pas un art pour les professeurs de l'Académie royale. Et il en était de même en ce qui concerne les autres « métiers ». Un vent d'injustice a passé sur les âmes : vainement les maîtres du décor déploient une fantaisie charmante et dépensent des trésors d'imagination; ils ne sont pas de la famille des artistes, et ce sont les Vanloo qui le disent.

Il est étrange que cet esprit d'exclusion se soit manifesté si cruellement pendant la préface de la Révolution, au moment où Diderot et les encyclopédistes étudiaient avec tant de soin les arts usuels, les métiers qui ajoutent à la matière le précieux appoint du luxe et de l'élégance. C'était l'heure aussi où s'ouvraient à Paris, à Tours, à Lyon, partout, ces écoles gratuites de dessin que le roi encourageait et qui, dans la pensée des fondateurs, devaient être des écoles populaires et quasi industrielles. La contradiction était évidente. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'aux approches de la Révolution la séparation est complète entre les arts que le moyen âge et la Renaissance réunissaient dans le même culte. La période qui a suivi et que domine la figure du réactionnaire David n'a pas rétabli le lien entre les frères séparés.

Cette pensée, véritablement coupable, qu'il y a dans les arts de la forme et de la couleur des catégories inégalement nobles, inégalement dignes de respect, a depuis longtemps servi de base à l'organisation de nos Salons. La Société des artistes français n'est pas tendre pour les arts réputés inférieurs. C'est à peine si elle a l'air de supposer leur existence. D'après l'article 2 du règlement de 1890 — le dernier dont le texte nous soit connu — la Société daigne admettre au Salon annuel « les émaux, les faïences, les porcelaines, les vitraux, à l'exception toutefois des œuvres qui ne représenteraient que des sujets d'ornementation ». Voilà le grand mot lâché : l'ennemi, c'est l'ornement. L'art ne commence qu'avec la reproduction de la figure humaine et de l'animal qui a toujours eu droit de cité, non parce qu'il est beau, mais parce que, comme le prétend Théramène, il peut se conformer à la triste pensée de l'homme.

Cette doctrine semble bien dure pour les collaborateurs de Raphaël, pour l'Italie du XVIe siècle et pour l'antiquité elle-même. Interrogeons les maîtres. Aux Loges du Vatican, les compositions à personnages bibliques sont de la peinture, et Raphaël reçoit sa

carte d'entrée au Salon; mais les merveilleux entourages qui encadrent ces compositions sont de purs ornements, et l'on a l'aplomb de dire à Jean d'Udine : « Allez-vous-en, » pauvre faiseur d'arabesques! » C'est bien cruel. Je ne veux pas monter sur mes grands chevaux, d'abord parce que, à mon quatrième étage, je suis dépourvu de toute cavalerie, et ensuite, parce que l'évidence n'a pas besoin d'être démontrée. Nos amis des Champs-Élysées et MM. les peintres de figures sont bien fiers. Au risque de les contrarier, il faut avoir le courage de leur dire que, dans un tapis persan tel que ceux qu'Albert Goupil a légués au musée des Gobelins, il y a autant d'art que dans leurs Vénus ou leurs Aurores. Le règlement du Salon de 1890 ose, dans une disposition reproduite chaque année, contester les droits de l'ornement. On ne sait donc pas aux Champs-Élysées que, depuis l'antique Égypte, nous vivons dans le décor et que les yeux humains ne peuvent plus s'en passer. La parure d'une surface plane ou arrondie implique d'ailleurs, dans le jeu des éléments qui la constituent, dans le contraste des lignes, dans l'harmonie vibrante des couleurs, un effort intellectuel égal, quelquefois supérieur, à celui qu'exige la confection d'une *Mort de César* quelconque et de beaucoup de *Cruches cassées*. On en peut dire autant de la construction et de la décoration d'un meuble. Il y a tel cabinet de la Renaissance qui, pour l'agencement des masses équilibrées, l'opposition des pleins et des vides, les détails de la sculpture, a la valeur d'une conception architecturale. Dira-t-on que la façade de Saint-Gervais est une œuvre d'art et que certains meubles du musée de Cluny sont des bibelots? Il serait imprudent de le prétendre, puisque le huchier a quelquefois plus de goût que l'architecte.

Ces considérations, et d'autres encore qui s'imposent à tous les esprits inquiets de la justice, ont poussé la Société nationale des Beaux-Arts à réserver dans son palais du Champ-de-Mars une place pour les créations des arts décoratifs, pour ces arts qu'on proscrit aux Champs-Élysées parce qu'ils ont pour principale raison d'être l'utile et pour langage nécessaire l'ornement, l'éternel coupable. La lutte entamée l'année dernière va donc se poursuivre sur un terrain élargi. L'Association du Champ-de-Mars n'est pas, comme on l'a prétendu, un groupe de mécontents et de rivaux; c'est une légion qui arrive avec des doctrines; la fraternité des arts est un des principes qu'elle proclame, et cette idée doit être comprise en France, puisqu'elle a été jusqu'au XVIIIe siècle une des raisons de notre gloire.

On dit dans un certain monde : La divine peinture, la noble statuaire, l'estampe émouvante ont un mérite que n'ont pas les arts voisins, les arts latéraux. Les « beaux-arts » sont comme imprégnés d'humanité et racontent l'histoire morale des peuples. Nous ne leur contestons pas cette vertu, et c'est pour cela qu'ils nous sont chers. Les œuvres des grands maîtres sont essentiellement instructives. Que saurions-nous du XVe siècle, si Mantegna n'avait pas exprimé l'âme du temps dans des fresques immortelles, et comment oserions-nous parler du XVIe, si nous ne connaissions pas la voûte de la Sixtine et les figures qui dorment d'un sommeil si agité aux tombeaux des Médicis? Mais cette éloquence persistante n'est pas l'apanage exclusif des arts privilégiés que révèrent les académies. Comment croire que les arts de moins haute lignée, le décor, l'ornement, comme on dit aux Champs-Élysées, n'aient point aussi un langage et ne gardent pas le parfum subtil du temps qui les inventa. Soyez-en sûrs : le mobilier sait bien des histoires. On le croyait autrefois. Crébillon fils, chroniqueur sévère et documenté, a entendu des meubles parler. Et la preuve qu'il n'a pas été victime d'une hallucination, c'est que ces commodes ventrues, ces fauteuils aux courbes complaisantes, ces bureaux aux cuivres si vaillamment ciselés, tous ces témoins de la vie élégante sous Louis XV n'ont pas achevé leurs confidences et qu'ils nous parlent encore.

III

Rappelons maintenant en quelques traits rapides les principales œuvres décoratives qui, pour inaugurer la section des objets d'art ouverte pour la première fois cette année, ont été exposées au Salon du Champ-de-Mars.

Tout d'abord la sculpture... Hélas! voici longtemps que nos statuaires ont désappris l'art de l'ornement en lequel étaient passés maîtres les plus humbles tailleurs d'images de l'ancienne France. Ils s'épuisent à répéter, avec des modifications de gestes à peine sensibles, des statues plus ou moins inspirées des légendes mythologiques; il s'absorbent dans des abstractions vagues, et leurs œuvres, dépourvues de signification précise, exécutées en dehors de toute prévision d'une destination déterminée, sans but et sans utilité, restent la plupart du temps d'une banalité attristante. Songez aux quelques sculpteurs éminents de notre temps qui consacrent parfois leur talent à la décoration, et rappelez-vous avec quelle insuffisance est traitée dans leur composition la partie ornementale. Font-ils une œuvre d'orfèvrerie, un surtout de table, une statuette juchée sur un socle, un bijou? Ils sont obligés d'avoir recours à un spécialiste pour les aider dans tout ce qui touche à la décoration, et alors leur œuvre manque d'homogénéité. S'ils n'y consentent pas, leur maquette, la plupart du temps, est inexécutable.

M. Jules Dalou est un des rares statuaires de notre époque qui n'aient pas le dédain de la science ornementale. Il sait tout le parti que l'on en peut tirer. Il a l'intuition des exigences de la matière en laquelle il veut que soit traduite son œuvre. Bien plus, la difficulté même de varier sa sculpture selon qu'il a en vue le marbre, le bronze, la

Figurine modelée par J. Dalou.
Exécutée en porcelaine par Chaplet.

céramique, est pour lui un excitant. Il comprend que c'est un vêtement qu'il donne à une idée, et qu'ici l'idée doit étroitement être adaptée à l'enveloppe qu'elle reçoit. Il s'évertue à trouver les lois qui président à cet accord indispensable, car, soyez-en convaincus, chaque matière a son tempérament, son humeur, une espèce de personnalité qu'on ne saurait ni contrarier ni froisser, et que l'artiste doit respecter s'il prétend s'en servir comme de moule à sa pensée. Quiconque a vu comment se

comportent dans les ateliers le bronze sous les doigts du fondeur et du ciseleur, l'argent ou l'or, les émaux sur l'argile, le fer ou le bois, en un mot, les infinis éléments que fournit la nature aux décorateurs, m'entendra bien, et je n'insiste pas.

C'est cette intelligence d'appropriation de l'œuvre à la matière et à la destination pour laquelle elle est conçue, qui conduit de plus en plus M. Jules Dalou à mettre dans ses œuvres l'admirable harmonie, l'expressive clarté dont on est saisi dès le premier abord. Tout est logique dans ce qu'il fait. Chaque chose est à sa place. Rien de superflu. Point de lacune. Son bas-relief de *Mirabeau à la Constituante,* que M. Gonon vient de fondre en cire perdue pour le palais du Corps législatif, n'est-il pas un des plus merveilleux spécimens de sculpture décorative que la France possède? Le monument élevé à Delacroix dans le jardin du Luxembourg n'a-t-il pas au suprême degré la même qualité d'élégance dans la mâle expression si aisément compréhensible? Au Salon du Champ-de-Mars, M. Jules Dalou a montré un simple médaillon de marbre destiné à orner une fontaine, des nymphes et des faunes dans l'ivresse débordante de leurs jeux. Il a eu l'heureuse idée, pour qu'on puisse juger de l'effet, d'exposer son œuvre *en place,* c'est-à-dire avec la fontaine même qu'elle doit décorer, dans un cadre de verdure que reflétait le miroir de l'eau jaillissante. Voilà qui est d'un bon exemple. Le public extasié saisissait du premier coup le charme de cette sculpture qui a d'autant plus d'accent que son cadre architecturai est exactement combiné pour faire valoir sa grâce un peu sensuelle.

Parlerons-nous de la peinture? En dehors de quelques panneaux décoratifs destinés à l'Hôtel-de-Ville, l'exposition du Champ-de-Mars n'a révélé chez nos artistes ni préoccupations nouvelles à s'initier aux difficultés d'un travail auquel la plupart sont mal préparés, ni sentiment des conditions où ce genre doit être exercé. Il est vrai que l'on a été dédommagé par l'envoi de M. Puvis de Chavannes dont la vaste composition, *l'Été,* destinée à l'Hôtel-de-Ville, est une des pages les plus parfaites du glorieux maître. M. de Vogué a lancé en son honneur, dans le *Journal des Débats* [1], un feu d'artifice comme il en jaillit de la plume des poètes : « Il faut regarder de loin la terre promise de M. Puvis de Chavannes; il faut s'arrêter à trente pas, mieux encore à quarante, oublier ce monde ambiant, qui a la folle prétention d'être le monde réel, et laisser lentement pénétrer dans les yeux, descendre dans l'âme, s'insinuer dans tout l'être l'indicible sérénité répandue sur ce tableau. Un tableau, non; mais une large fenêtre percée au fond de cette salle et ouverte sur la campagne. Ce n'est pas la petite terre apprêtée de la banlieue parisienne, avec son trop-plein de choses factices et bruyantes. C'est, bien loin de Paris, une terre auguste et paisible, la vraie campagne où l'on a grandi, quand on vivait comme il faut vivre... »

Dans la salle spécialement consacrée à la section des objets d'art, se voyaient, aux murailles, de curieux cartons peints de M. Besnard pour une verrière, ainsi que les nombreuses études décoratives de M. P.-V. Galland. Sur les premiers, M. Roger Marx a porté un jugement plein de justesse quand il a dit [2] : « Jamais ne furent mieux respectées les lois spéciales du vitrail, ni prévus avec plus de soin les jeux de la trans-

[1] Numéro du 4 juin 1891.
[2] *Revue encyclopédique,* n° 19, page 586.

parence, la linéature des plombages soulignant la répartition des masses; jamais ne témoignèrent d'un plus légitime souci de l'effet final les tons harmonieux et chauds, le trait ample, décisif du dessin, les indications abrégées du modelé. Vienne l'interprète de ces cartons à ne pas trahir les intentions de leur auteur, l'École de pharmacie possédera, avec les peintures qu'elle doit déjà à M. Besnard, un ensemble doué de cette unité d'autant plus précieuse qu'elle est toujours, ou peu s'en faut, violée à plaisir; et l'impatience du résultat nous gagne devant les deux verrières exposées, à l'état d'exécution cette fois, par M. Carot, *la Toilette* (d'après M. Lerolle) et *le Buffet*, où M. Besnard, redevenu le notateur du pittoresque social, se montre ingénieux au

Vase en grès.
Exécuté par DELAHERCHE.

possible à tirer parti du groupement de gens du monde, des élégances du costume et de la table modernes. » Pour les études décoratives de M. P.-V. Galland, frises, cartouches, modèles de tapisseries, etc., elles mériteraient de nous arrêter longuement, car elles expriment en abrégé toute la maîtrise de cet artiste éminent dans la science si méconnue de l'ornementation. Chacune d'elles pourrait donner matière à une démonstration prouvant que la fantaisie n'est pas une bonne conseillère dans cette forme de l'Art, si elle n'est servie par une rigoureuse logique, par une connaissance approfondie

des lois de l'architecture. M. Galland avait exposé notamment le modèle peint d'une tapisserie que doit exécuter, à l'heure qu'il est, la manufacture des Gobelins et qui fait partie d'une série destinée à orner le foyer du Théâtre-Français. Nous reparlerons de cette œuvre importante. Le grand décorateur y a développé toutes les ressources de son talent inventif et élégant. Cette fois, c'est une scène du *Cid* qu'il a encadrée des gracieux enroulements de rinceaux qui se jouent autour de fines colonnettes. Le tout se détache sur un fond d'un vif incarnat habilement choisi pour permettre aux ouvriers tapissiers d'obtenir de belles harmonies dans le jeu des laines.

Un artiste décorateur de premier ordre est encore M. Joseph Chéret, le frère du brillant virtuose qui illustre Paris de ses affiches. S'il eût vécu au XVIIIe siècle, on lui eût attribué un logement au Louvre. M. Chéret est un sculpteur qui s'est donné la peine d'apprendre la technique de presque toutes les industries. A la fois architecte, orfèvre, céramiste ou ébéniste, il sait comment concevoir une œuvre en vue de chacun de ces métiers, et il modèle ses compositions de façon à ne jamais arrêter l'exécutant par le barbarisme d'un caprice impossible à réaliser. Il avait envoyé au Champ-de-Mars des modèles réduits de la décoration sculpturale dont il a enrichi l'hôtel de Mme Dervillée et que les amateurs ont admirée. Son imagination capricieuse se manifestait aussi dans un amusant bougeoir d'argent intitulé par lui *l'Espiègle,* dans un cache-pot sur lequel jouent des bambins avec des cerceaux, dans un vase en faïence sur la panse duquel des enfants nus, effrayés par des grenouilles, se suspendent aux branches d'un arbuste, etc. Ce sont là des œuvres qui portent le cachet d'une originalité fortement accentuée.

Vase en porcelaine décor pâtes rapportées, par J. Dammouse.

La céramique était représentée au Champ-de-Mars, dans le salon des objets d'art, par des artistes de premier mérite. Émile Gallé, de Nancy, le poète délicat dont les rêveries exquises s'épanouissent sous les apparences de l'argile revêtue d'émail, aussi bien que sous celles du verre ou du bois, n'avait que deux vases, simple carte de visite qui suffisait à donner sa note; — Delaherche avait une petite vitrine montrant ses grès sur lesquels il parvient à jeter à sa guise, avec une régularité surprenante, les colorations les plus bizarres que lui fournit l'oxyde de cuivre; — Gauguin montrait des coupes, des vases, des bas-reliefs, des figures (*la Bordelaise, le Marchand d'esclaves,* etc.), dont le caractère puissant s'accentue de l'étrangeté que les hasards du feu procurent aux taches de couleurs qui les éclaboussent; — Chaplet, le vaillant chercheur, qui, après le succès de ses flambés de porcelaine à l'Exposition universelle de 1889, prétend maintenant commander à la flamme qu'il déchaîne dans ses fours comme Neptune aux flots de l'Océan, exposait des statuettes de Jules Dalou ou de Rodin, que, par un feu tantôt rabattu et tantôt oxydant, il a essayé d'animer d'une pourpre vivante; — Dammouse, le fin dilettante, qui, sur ses plats aux tons d'ivoire, aime à faire courir le caprice de ses pâtes si délicieusement colorées, exposait deux vases d'une délicate harmonie, des plateaux, des assiettes, des panneaux joliment ouvragés;

— Clément Massier, le céramiste du golfe Juan, dont l'ambition est de faire ruisseler sur l'argile les phosphorescences du soleil méditerranéen, avait envoyé quelques vases d'un caractère imposant qui semblaient comme enivrés d'un flamboiement de cuivre... et nous ne parlons pas des faïences de Deck, de Jouneau, de Lachenal, des modèles d'assiette d'Emonts, de Guérard, de Lacoste, surtout, l'excellent professeur de l'École nationale de Limoges, dont les compositions ont une saveur si spéciale !

L'orfèvrerie n'est point un art qui paraisse se dégager aisément de l'imitation des siècles passés. Vainement les sculpteurs de notre temps lui prêtent une collaboration de plus en plus assidue. Ils ne parviennent guère à l'imprégner d'esprit moderne

Bougeoir-porte-bouquet, en argent ciselé
Exécuté par MM. Bapst et Falize.

Quelques artistes cependant se signalent par leur effort, et il faut beaucoup espérer de ce Salon du Champ-de-Mars qui, en habituant le public à voir et à comparer, stimulera leur originalité.

Parmi ceux-ci, au premier rang, il convient de citer M. Falize. Se rappelle-t-on l'adorable théière d'argent que M. Falize, entre cent autres choses magnifiques, avait envoyée, en 1889, à l'Exposition universelle ? L'œuvre était intéressante non seulement

par elle-même, mais surtout par les tendances qu'elle manifestait. Cette simple théière, avec son anse et son bec formés par des lézards tordus sous les tiges feuillues d'un arbuste, avait toute l'importance d'un programme pour les décorateurs et les chercheurs d'un style contemporain. Au Salon du Champ-de-Mars, M. Falize avait envoyé un flambeau en argent à trois branches, pouvant servir aussi de porte-bouquet, qui est une véritable merveille de goût et d'invention. L'artiste éminent qui l'a composé a la religion de la nature. En consacrant récemment toute son énergie à la préparation d'une *Exposition de la plante* qu'il aurait voulu voir organiser en 1892 par la Société de l'Union centrale, il savait bien que ce serait ouvrir un champ fécond à l'imagination des dessinateurs en quête de modèles. Son flambeau est inspiré directement de la flore de nos jardins. Les bobèches sont formées par des tulipes à demi ouvertes, et trois tiges d'oignons, réunies sur l'entrecroisement de racines qui affectent le mouvement tourmenté du style Louis XV, ont la grâce des chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle et le charme toujours délicat de la nouveauté.

Il nous faudrait encore mentionner diverses autres œuvres également dignes d'attention, telles que les orfèvreries d'étain de M. Jules Brateau, les curieux colliers montés avec des pièces antiques de M. Cazin, le grand peintre, qui s'essaie avec succès — bon exemple qu'il donne à ses confrères — dans l'art de l'ornementation; la bague de M. Dampt; les beaux émaux de M. Grandhomme; le vase monté en vermeil par M. Joindy et qui appartient à M. Edmond Taigny; le joli verrou en fer forgé de M. Servat, etc

Quant aux très remarquables émaux de M. Thesmar, nous leur avons précédemment consacré ici une étude spéciale, ainsi qu'aux meubles, d'une fantaisie qui ne va pas sans soulever d'assez nombreuses critiques, de M. Carabin.

VICTOR CHAMPIER.

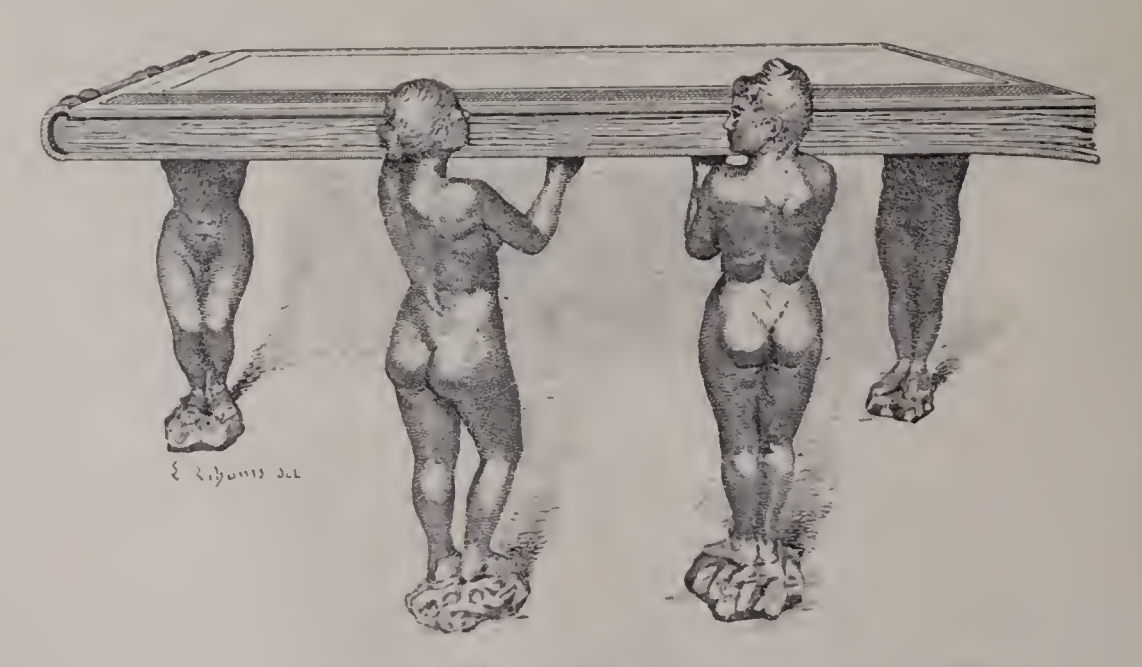


Table en bois de noyer
Composée, modelée et exécutée par CARABIN.

La Manufacture des Gobelins. — Bâtiments Louis XV du côté des jardins.

LA QUESTION DES MANUFACTURES NATIONALES

RÉPONSE A M. BRACQUEMOND

La question des Manufactures nationales continue d'être ouverte, et les propositions de réforme se succèdent.

M. Bracquemond vient d'entrer dans le mouvement par sa brochure : *A propos des Manufactures nationales de céramique et de tapisserie.*

La haute situation que l'auteur occupe si justement dans les arts donnant à ce travail une valeur particulière, je crois utile de rectifier certains points traités dans la publication et de fournir sur d'autres des renseignements plus complets.

L'éminent artiste examine d'abord la situation des Manufactures en général, puis il envisage Sèvres et les Gobelins en particulier; il passe sous silence la Manufacture nationale de Mosaïque, de création relativement récente. Je ne retiendrai que les passages essentiels relatifs aux Gobelins, directement ou indirectement, et afin de montrer qu'il n'est pas possible d'appliquer les mêmes principes et la même organisation à toutes les Manufactures d'art de l'État, je donnerai quelques notes sur la Manufacture nationale de Mosaïque.

I

Page 1 de la brochure. — *Tout le monde est à peu près d'accord pour constater la décadence et l'inertie artistique des Manufactures nationales.*

Réponse. — Il serait facile de prouver, tapisseries et tapis sous les yeux, que les Gobelins sont en progrès sur la période du premier Empire, de la Restauration et du règne de Louis-Philippe. Le progrès date de l'époque des modèles de Diéterle; il a été lent à cause de la lenteur du travail de la haute lisse.

La Manufacture a complètement abandonné la mode funeste de la copie des tableaux; elle ne travaille plus que d'après des modèles commandés à dessein [1]; elle a repris l'exécution technique à couleurs franches.

Un établissement qui a accompli de semblables réformes ne peut être accusé d'*inertie artistique*.

On peut regretter que pour une accusation aussi grave et également pour d'autres allégations, l'auteur se soit contenté de procéder par axiomes au lieu de citer des exemples topiques.

Page 9 (enseignement du dessin). — *Ce sont les mêmes matières premières d'art, les mêmes modèles, c'est-à-dire les mêmes catégories d'exemples, qui sont enseignés, commandés partout de la même façon, depuis l'école primaire jusqu'à l'École des Beaux-Arts, les professeurs étant, du reste, en grande partie fournis par l'École.*

Réponse. — L'enseignement des Gobelins est uniquement dirigé dans le but de former des tapissiers.

Nous avons des modèles spéciaux.

Depuis 1887 il est interdit à nos apprentis de se présenter à l'École des Beaux-Arts; les élèves de cette école ne sont pas admis à suivre nos cours.

Il n'est donc pas exact de dire que dans toutes les écoles les méthodes sont les mêmes.

Page 46. — *Pour l'apprentissage dans les Manufactures de l'État, il est condamné par ce seul fait que ces Manufactures sont moralement obligées de conserver à leur service — par suite de la tournure d'esprit qu'elles leur inculquent — tous les élèves bons ou mauvais qu'elles ont formés après les avoir attirés dans leurs ateliers par l'appât d'une rétribution régulière... Ces élèves, il faut les garder et imaginer des travaux pour les fonctions d'élèves.*

Réponse. — Les élèves sont reçus aux Gobelins à titre d'essai; s'ils ne réussissent pas, ils sont congédiés.

Dès qu'ils sont en état, on les met aux tapisseries sur métier; dirigés par les chefs de pièce, ils se perfectionnent et rendent ainsi des services.

1. Voir notamment les modèles de M. Galland reproduits dans les précédents volumes de la *Revue des Arts décoratifs*, et le carton de M. Merson dans le présent numéro. Voir à l'*appendice* les tapisseries en cours d'exécution et les modèles commandés.

L'apprentissage payé est de règle aux Gobelins depuis 1662; il a toujours donné de bons résultats; il assure la discipline et se justifie par le travail accompli qui, à défaut de l'apprenti, serait fait par un tapissier.

Page 48. — *La bonne école pour recevoir cette première trempe c'est l'industrie privée.*

Réponse. — L'industrie privée ne fait pas de haute lisse.

Les élèves en basse lisse d'Aubusson, tout en étant très bien dirigés dans le sens de leur spécialité, ne vaudraient pas pour nos travaux les élèves que nous formons ici.

Page 51. — *Les cas d'hérédité ne sont pas rares.*

Réponse. — Tous nos élèves sont reçus au concours.

A mérite égal, la préférence est donnée aux enfants de la maison; à peu d'exception près, ils entrent plus tard dans l'élite du personnel.

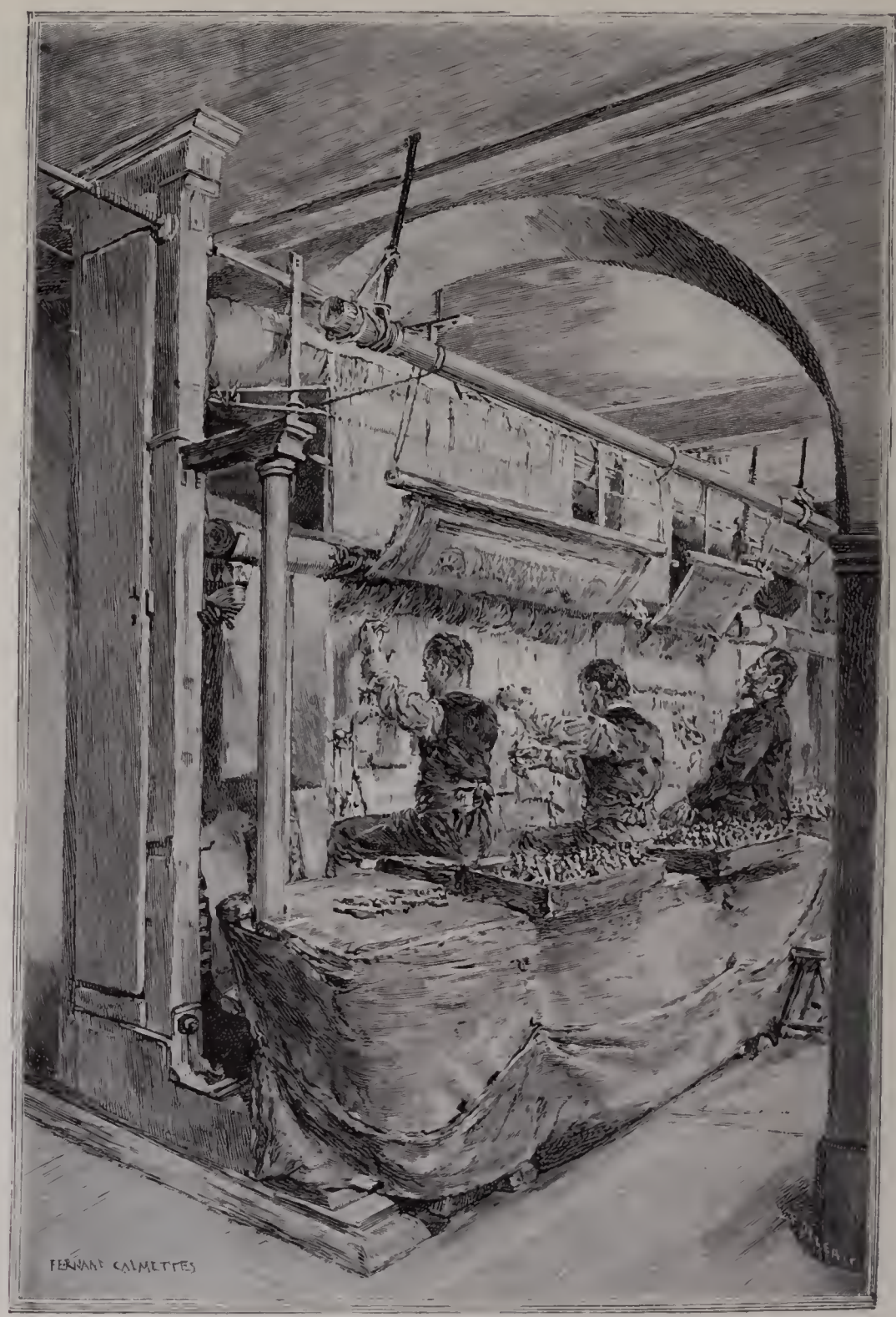
Page 52. — *Relativement à la tapisserie, l'erreur scientifique, quoique grande, est moins profonde; elle se rapporte au contraste simultané des couleurs. C'est l'application d'un principe juste faussé par exagération. M. Chevreul, méconnaissant l'exécution, et on peut même dire le modelé des œuvres ornementales, a voulu appliquer immédiatement à la tapisserie sa découverte de la loi naturelle du contraste des couleurs. Chaque point de tapisserie portant avec lui tous les éléments du contraste, il en résulte pour la vue l'effet de la tournette des physiciens: une confusion et non une exaltation de la coloration.*

Réponse. — La découverte de Chevreul est de 1827; il appartenait aux peintres de modèles de la pratiquer d'abord. Aux Gobelins, elle n'a eu d'influence ni immédiatement ni depuis.

En 1835, Chevreul écrit ce qui suit : « En envisageant la loi du contraste simultané des couleurs sous le rapport de l'application, et en soumettant à l'expérience toutes les conséquences qui me semblaient en résulter, j'ai été ainsi conduit à l'étendre aux arts de la tapisserie, aux diverses sortes de peintures et d'impression, à l'enluminure, à l'horticulture, etc. Mais afin de prévenir les jugements que quelques lecteurs pourraient porter sur la valeur des opinions que j'émets relativement aux tapisseries des Gobelins et de Beauvais et aux tapis de la Savonnerie, d'après l'examen qu'ils feraient eux-mêmes de ces ouvrages, je déclare ici que, complètement étranger à l'inspection et à la direction des travaux qui s'exécutent dans les ateliers des tapisseries et des tapis des manufactures royales, ainsi qu'au choix des modèles, mes vues et mes opinions ne doivent être, pour les lecteurs dont je parle, que celles d'un particulier qui a eu de fréquentes occasions de voir et d'examiner des produits d'art sur la confection desquels il n'a aucune influence à exercer, les fonctions qui m'attachent aux Gobelins étant exclusivement celles de directeur de l'atelier des teintures. »

Depuis cette déclaration de 1835, Chevreul est toujours resté dans la même situation vis-à-vis des ateliers qui ont quelquefois appliqué son contraste, mais seulement à titre d'essais bientôt abandonnés.

M. Bracquemond fait évidemment allusion au système Deyrolle, innové aux Gobelins vers 1810.



Un atelier à la Manufacture des Gobelins.

Dans le but d'atteindre la perfection dans l'imitation des tableaux, et peut-être aussi par suite de sa manie assez fréquente de multiplier les difficultés pour augmenter le

mérite, le tapissier Deyrolle imagina la hachure superposée; cette pratique consiste à superposer deux brins de laine de couleurs différentes pour produire l'effet d'une couleur unique; dans cette manipulation, les tapissiers marchaient par tâtonnement aussi bien après la découverte de Chevreul qu'avant.

Les vieux tapissiers préféraient le travail à couleurs franches, comme celui de leurs devanciers des Flandres et de Paris, mais insensiblement le système Deyrolle prévalut; il est devenu d'un usage constant sans jamais avoir été imposé officiellement.

Il donnait évidemment satisfaction aux tapissiers en leur fournissant l'occasion très fréquente de résoudre un problème; il était fort admiré du public auquel on ne manquait pas de le faire remarquer, et cependant il constituait au fond une erreur et un très grand danger pour les tapisseries; j'en cite deux exemples entre beaucoup :

Dans la tapisserie *la Madone*, dite de *Saint Gérome*, d'après le Corrège, terminée en 1874; dans *Pénélope*, terminée en 1877, on constate très visiblement les effets désastreux du système. La couleur des draperies, unie dans le modèle peint, a été interprétée au moyen de deux fils de laine de couleurs différentes; l'un de ces fils est resté à peu près à la hauteur, l'autre est descendu, de sorte que les draperies apparaissent maintenant — et depuis quelques années déjà — avec des raies, absolument comme si elles avaient été tissées en rayures voulues; il en est de même dans les carnations qui montrent des lignes roses et vertes superposées.

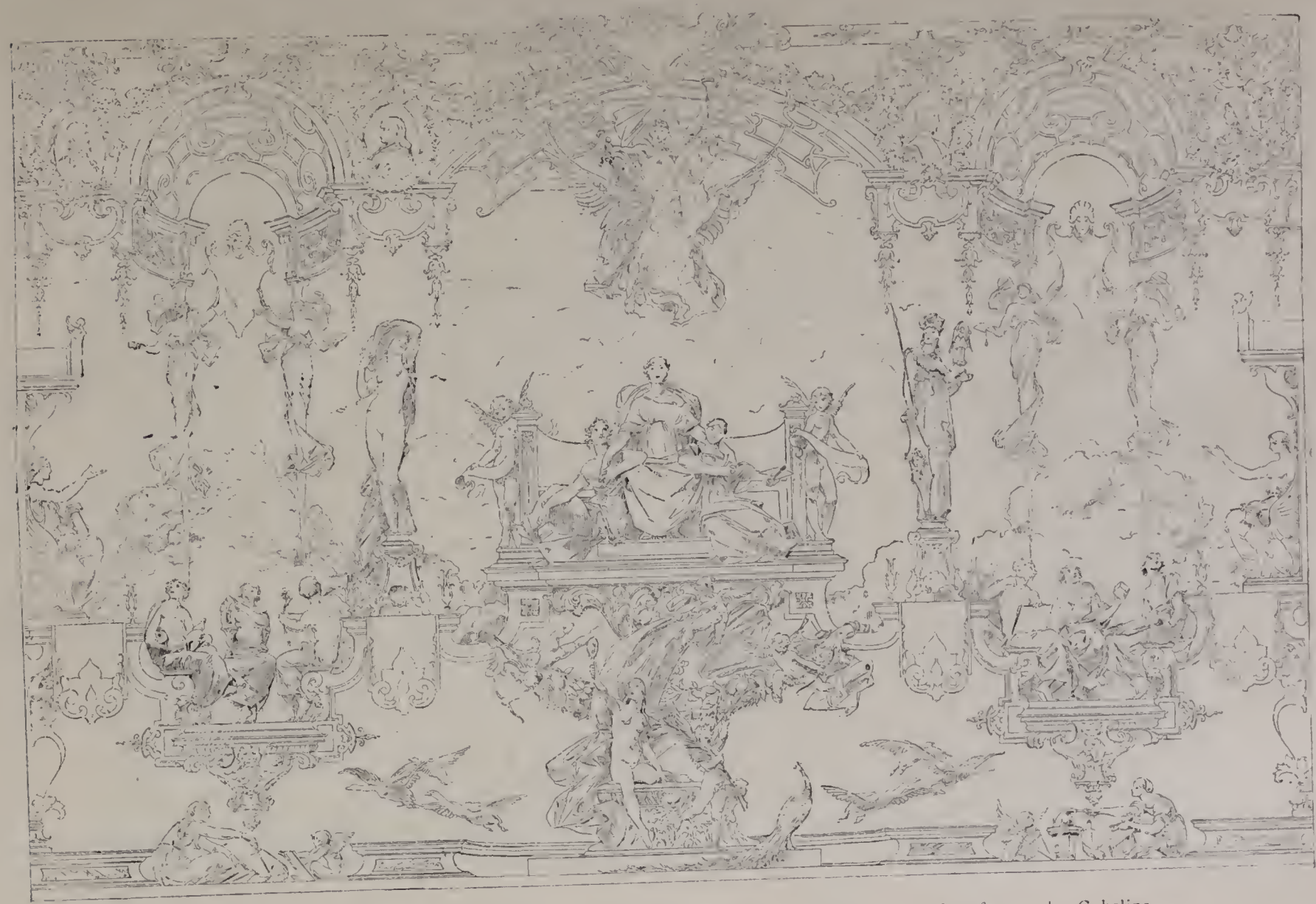
La chimie ne pouvant pas garantir que toutes les couleurs qu'on lui demande auront une résistance égale, et le système Deyrolle n'étant qu'une complication inutile, nous sommes revenus depuis trois ans aux couleurs franches; les artistes tapissiers se sont prêtés sans peine à ce changement dans la technique.

L'adoption, puis l'abandon du système Deyrolle, l'adoption, puis l'abandon de la reproduction des tableaux prouvent que ni le personnel supérieur des Gobelins ni le personnel des ateliers ne professent les principes cités dans la brochure (page 55) :

Ce genre a plu dans le passé par nos devanciers. En le continuant, je m'efforce de plaire dans le présent. Et il devra plaire dans l'avenir par mes successeurs. Laissez-moi tranquille avec les innovations!

Page 61. — *Les Manufactures nationales des applications d'art ornemental doivent être conservées, leur utilité, anciennement reconnue, étant aujourd'hui plus immédiatement nécessaire qu'au moment de leur fondation. Mais tout en reconnaissant cette utilité, je pense que l'organisation actuelle des Manufactures et le programme de leurs travaux exigent une transformation tellement profonde que la liquidation du passé doit précéder toute tentative de réorganisation.*

Réponse. — « La liquidation du passé » veut dire évidemment la fermeture des Manufactures. Donc, pour réformer les Gobelins, il faudra avant tout renvoyer tout le personnel; on ne peut le faire sans une loi accordant des indemnités à ceux qui ont subi les retenues pour la retraite. Puis, pour réorganiser la maison, à qui faudra-t-il s'adresser? Précisement à ceux qu'on aura licenciés, car, quoi qu'en pense M. Bracquemond, ils sont très bons (il aurait pu s'en convaincre par une visite dans nos ateliers), et que, d'ailleurs, il n'y a pas d'autres tapissiers connaissant la haute lisse.



Composition de M. Luc-Olivier Merson, pour une tapisserie en cours d'exécution à la Manufacture des Gobelins.

Croquis original de l'auteur.

Page 64. — *De même, les Manufactures des tapisseries, devant appliquer les arts à tout ce qui concerne l'ameublement, comprendront dans leur action : le montage des tapisseries (sculpture sur bois), l'impression sur étoffes.*

Réponse. — Ce serait le rétablissement partiel de la Manufacture royale des Meubles de la Couronne, fondée par Colbert, et la réalisation de l'idée émise par M. de Laborde dans son rapport sur l'Exposition de Londres de 1851.

Pour installer aux Gobelins seulement un atelier d'impression sur étoffes, atelier que l'industrie ne réclame d'aucune façon, il faudrait des fonds de premier établissement et une augmentation notable des crédits annuels.

On peut assurer sans témérité que le Parlement refusera ces crédits.

Page 65. — *Le personnel d'art des Manufactures doit être composé de deux éléments distincts : un personnel fixe et un personnel variable.*

Réponse. — On peut certainement concevoir une Manufacture avec un personnel n'ayant pas droit à la pension de retraite (voir plus loin la note sur la Manufacture nationale de Mosaïque); on peut aussi admettre la présence dans les ateliers de praticiens variables, c'est-à-dire temporaires, mais en ce cas il faut nécessairement que l'industrie privée similaire offre des ressources à ces praticiens.

Au siècle dernier, il y avait aux Gobelins des tapissiers appelés des *passerdans,* car ils ne faisaient que passer dans la Manufacture; c'étaient de médiocres baslissiers qui allaient ensuite travailler dans les ateliers de Beauvais et d'Aubusson.

Aujourd'hui, nos hautlissiers ne trouveraient pas d'ouvrage en dehors de la Manufacture. La proposition est donc absolument impraticable.

Page 67. — *A des périodes les plus rapprochées possibles et déterminées d'avance, les Manufactures doivent être soumises à l'obligation d'exposer leurs travaux.*

Réponse. — Cette proposition indique que l'auteur ne trouve pas les expositions des Manufactures assez fréquentes.

Il y en a eu cependant quatre très complètes, depuis dix-sept ans :

1874, Union centrale; — 1878, Exposition universelle; — 1884, Union centrale; — 1889, Exposition universelle.

De 1819 à 1830, les Manufactures ont exposé tous les ans; et de 1831 à 1848, tous les deux ou trois ans. Les délais étaient beaucoup trop rapprochés pour les Gobelins en raison de la lenteur du travail; cet établissement pourrait exposer utilement tous les cinq ans, comme par le passé, mais à la condition de pouvoir reprendre momentanément les ouvrages affectés à la décoration des édifices publics et ayant été fabriqués d'une exposition à l'autre.

II

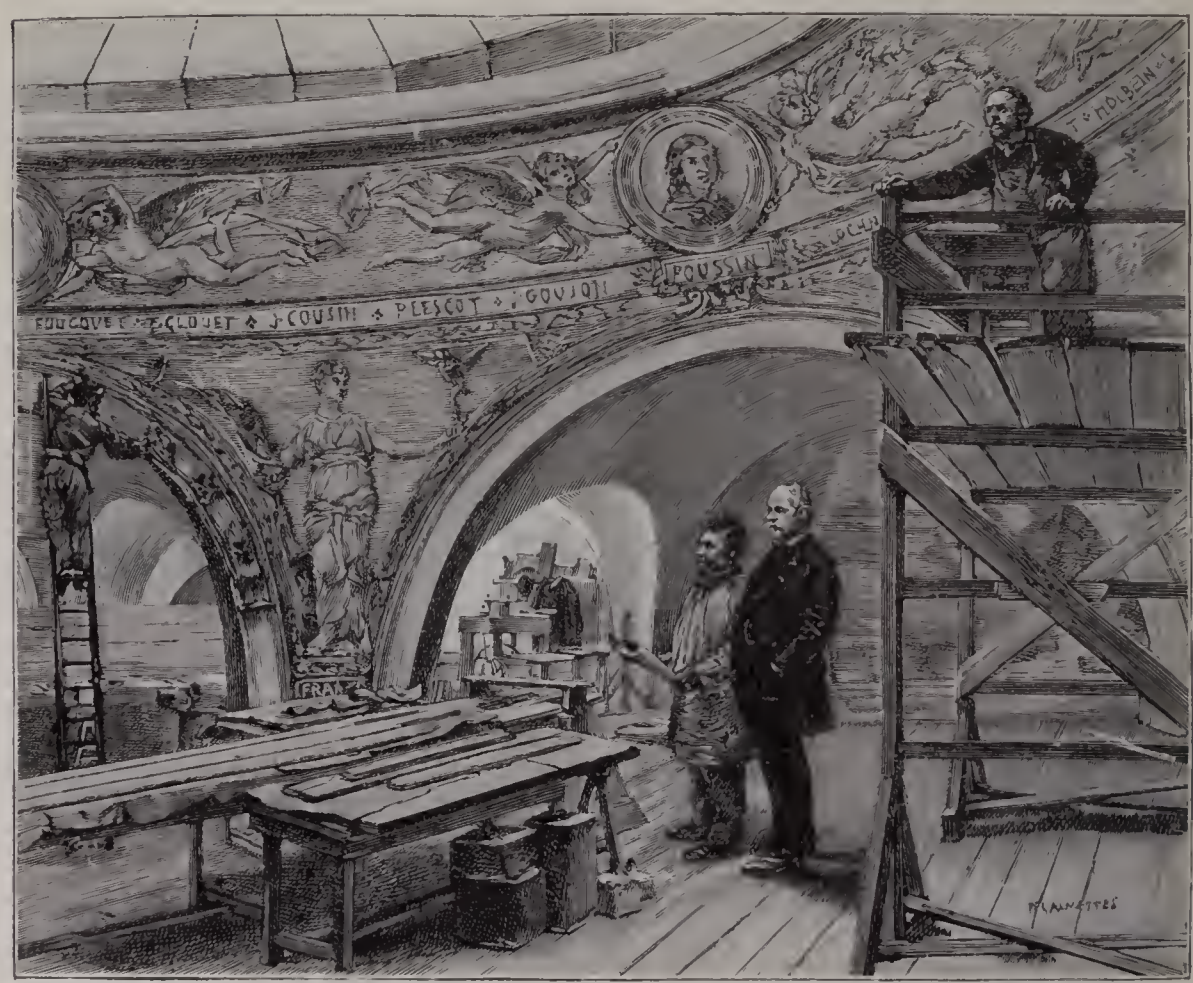
NOTES SUR LA MANUFACTURE NATIONALE DE MOSAÏQUE

Lorsque j'ai été chargé, en 1876, d'organiser un atelier national de mosaïque décorative, je n'ai pas eu à prendre pour types les Gobelins, Beauvais ou Sèvres, ces établissements étant en quelque sorte des Conservatoires. Ma mission était

d'affranchir autant que possible notre pays de l'importation italienne et, par conséquent, de former des mosaïstes français, autant pour l'atelier de l'État que pour l'industrie privée. Je passe par-dessus les péripéties de cette organisation pour arriver à la situation qui existe depuis quelques années.

Nous prenons des élèves sans limitation de nombre, dans les écoles de dessin, principalement à l'École des Arts décoratifs qui nous a fourni d'excellents sujets.

Nous déclarons aux parents que nous ne garantissons aux élèves aucune place dans



Travaux exécutés au Musée du Louvre, par la Manufacture nationale de Mosaïque.

la Manufacture nationale, et que si l'élève ne montre pas de dispositions, il sera congédié.

Nous prenons dans les ateliers particuliers des apprentis temporaires.

Nous prêtons ou nous donnons nos mosaïstes à l'industrie privée lorsqu'elle nous les réclame.

Tout le personnel est payé, même l'élève qui commence, mais la loi de 1853 sur les pensions n'est appliquée à aucun.

Je regarde l'apprentissage payé comme indispensable à la bonne tenue de l'atelier et comme juste, car l'élève ne tarde pas à rendre des services.

Les apprentis dessinent deux heures par jour; ils copient à l'aquarelle des types de

mosaïques et interprètent l'ornement et la plante également à l'aquarelle, toujours dans le sens de la décoration en mosaïque.

Ils ne font aucun exercice de composition.

A l'atelier, dès qu'ils connaissent le maniement des outils, on les met sur les parties faciles des mosaïques en cours d'exécution, ce qui flatte leur amour-propre et ce qui nous économise une main-d'œuvre plus élevée sans compromettre l'ouvrage, la correction étant très aisée.

Mais, pour continuer efficacement leur éducation technique, je fais faire aux élèves de temps en temps un travail spécial.

Ils commencent par reproduire cube par cube un motif d'après un estampage en couleurs, puis d'après une mosaïque véritable; ensuite, on leur donne pour modèle un motif peint; souvent, je leur demande d'autres couleurs que celles du modèle, et je leur en laisse le choix; après les teintes plates de l'ornement, ils passent aux draperies, puis aux carnations qu'ils traitent presque par plans.

Tous les procédés plus ou moins mécaniques en usage dans l'industrie sont proscrits de notre enseignement technique; nous n'apprenons aux élèves que ce qu'ils ne peuvent pas apprendre ailleurs. Une fois dans les ateliers particuliers, ils se mettent vite au courant des manipulations plus expéditives.

J'ai eu la satisfaction de voir notre méthode d'enseignement réussir en tous points et maintenant, grâce à l'action simultanée de la Manufacture nationale et de l'industrie privée, notre pays est en mesure de se passer de l'Italie.

Pour ne parler que de la technique, il ne faut pas oublier que nos premiers ouvrages sont en grande partie des travaux d'apprentis, et que, dans les commencements, nous avons nécessairement subi l'influence des maîtres mosaïstes que j'étais allé chercher au Vatican, dont la fabrique est plus spécialement occupée de l'interprétation en mosaïque des tableaux des maîtres. Ce genre n'a jamais été dans notre programme.

Insensiblement, j'ai pu ramener la technique aux couleurs franches et en petit nombre, comme aux belles époques de notre art. J'ai interdit l'échiquier affectionné par les mosaïstes italiens; il consiste à poser en échiquier des cubes d'émail de couleurs différentes pour produire à distance l'effet d'une couleur unique. D'abord, il arrive presque toujours que, même à une certaine distance, l'œil perçoit le damier, ce qui nuit à l'harmonie générale; puis à quoi bon compliquer le travail si j'obtiens le même résultat avec des moyens simples et logiques?

La principale difficulté de la mosaïque réside dans les modèles.

Le peintre ne se rend pas toujours suffisamment compte des qualités expressives de nos matériaux.

Souvent, deux couleurs voisines se comportent différemment selon qu'elles sont à l'huile ou en émail; à l'huile, elles se tiennent à leur hauteur; en émail, l'une peut neutraliser l'autre. L'application de l'or métallique exige une entente particulière.

Il arrive aussi que le peintre emploie dans son modèle des couleurs — certains rouges par exemple — que nous sommes impuissants à interpréter en mosaïque.

Donc, sous peine d'échecs et de malfaçons, il est nécessaire que le peintre soit subordonné au mosaïste en ce qui concerne les colorations.

Je veux dire qu'avant d'habiller son personnage, le peintre devra s'assurer si les

couleurs des draperies, du grand clair à l'obscur, existent en mosaïque et si elles ne se nuisent pas réciproquement; cette précaution étant prise, le mosaïste préparera les matériaux et les donnera au peintre qui mettra son carton en couleur, en ayant sous les yeux les échantillons des émaux destinés à la mise en œuvre.

On voit par ce qui précède que l'Administration ne dirige pas de la même manière toutes ses Manufactures et qu'elle sait prendre des initiatives lorsqu'elle les juge nécessaires au développement des industries d'art de notre pays.

On voit également que M. Bracquemond a été insuffisamment renseigné sur les Gobelins; il reproche, en effet, à cette Manufacture des pratiques, des idées et certains vices d'organisation qui n'existent pas, et il propose de réformer des abus imaginaires.

Qu'il me permette de le dire avec tout le respect et la considération que m'inspirent sa personne et son talent.

GERSPACH.

APPENDICE

Liste des tapisseries en cours d'exécution à la Manufacture nationale des Gobelins :

Le Génie des lettres, des sciences et des arts au moyen âge, d'après M. Ehrmann, lauréat d'un concours ouvert en 1880 pour la décoration de la Bibliothèque nationale.

Les Renommées, d'après Le Brun, tapisserie destinée à la salle de Louis XIV, au château de Saint-Germain.

Le Trépied d'or, d'après M. Galland.

La Médecine, d'après M. Galland.

La Pharmacie, d'après M. Galland.

Ces deux tapisseries sont destinées à la Faculté de Bordeaux.

L'Autel de l'hymen, d'après M. Tony Faivre, destiné à l'Hôtel de Ville de Limoges.

La Cérémonie, d'après M. J. Blanc, destinée au théâtre de l'Odéon.

Diane, d'après Oudry.

L'Air, d'après Audran.

La Conversion de saint Paul, d'après Raphaël.

L'Audience du légat, d'après Le Brun.

Le Printemps et l'Été, d'après Baudry et M. Chabal Dussurgey.

L'Automne et l'Hiver, d'après Baudry et M. Chabal Dussurgey.

Reproductions et reconstitutions de tapisseries coptes.

Les anciennes tapisseries ont été reprises pour deux raisons :

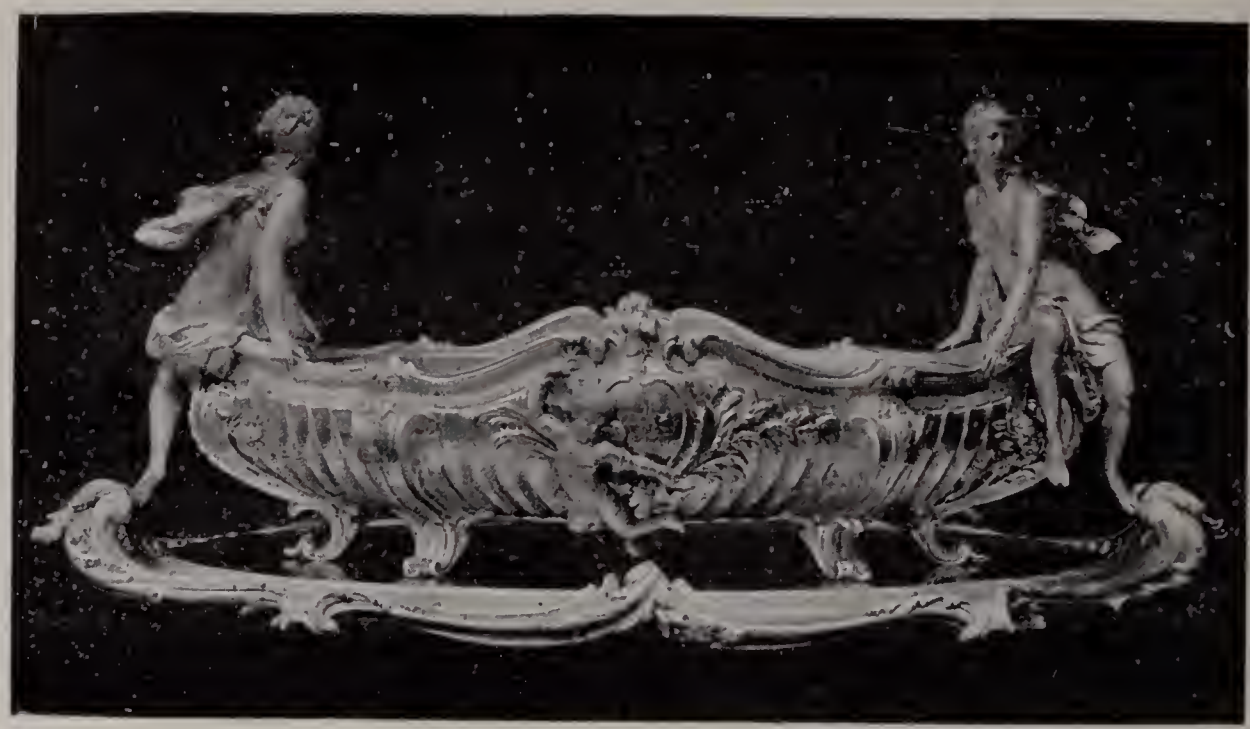
1° Afin d'éviter le chômage, les nouveaux modèles commandés n'ayant pas été livrés à temps;

2° Pour ramener les artistes tapissiers à l'ancienne technique.

EN PRÉPARATION :

Le Château de Saint-Germain.
L'École des Beaux-Arts, d'après M. L.-O. Merson (nous reproduisons plus haut ce modèle).
Jeanne d'Arc à Domrémy, d'après M. Puvis de Chavannes.
Jeanne d'Arc à Vaucouleurs, d'après M. Puvis de Chavannes.
Daphnis et Chloé, d'après M. Français.
La République Française, d'après M. J. Blanc.
La Comédie Française, suite de dix tapisseries destinées au Théâtre-Français, d'après M. Galland, pour l'alentour, et MM. Besnard, Clairin, G. Claude, Collin (Raphaël), G. Courtois, Doucet, Galland, Humbert, Le Blant, Pelez, pour les sujets.

Manufacture des Gobelins. — La Bièvre canalisée.



Exposition de Moscou. — Surtout en argent exécuté par MM. Christofle.
Sculpture de Mathurin Moreau.

UNE VISITE
A L'EXPOSITION DE MOSCOU

I

Il y a deux questions à se poser à propos de l'Exposition de Moscou, dont personne ne contestera l'intérêt. D'abord, au point de vue purement commercial, est-il sérieusement permis de penser qu'elle servira à augmenter le mouvement d'affaires entre la France et la Russie? Ensuite, a-t-elle donné à nos amis les Russes une idée exacte de nos progrès dans les industries d'art depuis ces dernières années, et les œuvres des exposants ont-elles fait honneur à notre traditionnelle réputation?

Pour répondre à la première question, qui est assez complexe, il est essentiel de résumer ici quelques considérations économiques et sociales sur la situation actuelle de la Russie. Depuis vingt ans l'industrie russe est en pleine croissance, et cette croissance est stimulée par l'élévation des droits de douane que le gouvernement du czar augmente progressivement. La politique économique de M. Wychnezradski a pour principe : « La Russie aux Russes, » et le nouveau tarif mis en vigueur au mois de juillet de cette année en est une toute récente consécration. Quel résultat fournira cette politique? Les pessimistes assurent qu'elle ne saurait avoir qu'un temps, et qu'une heure sonnera, dans cinq ans, dans dix ans, dans trente ans, peut-être, où la surproduction se fera sentir, où la concurrence s'établira à l'intérieur même du marché, et qu'alors il faudra bien renoncer à un système de protection excessif. Mais à cela on répond que ce raisonnement, qui pourrait être juste pour la France ou l'Alle-

magne, a des chances d'être faux pour un pays qui s'étend sur deux continents et a des marchés de vente en réserve jusqu'aux portes de la Chine et aux rivages du Pacifique. Peut-être la Russie, comme les Etats-Unis, est-elle en situation d'essayer de fermer ses portes. Elle a toutes les latitudes et tous les climats; elle peut avoir tous les produits. Prenons au hasard quelques articles de l'industrie. Voici les tissus, qui, en Allemagne, en France, en Angleterre, fournissent de si gros chiffres d'exportation. En Russie, avec le régime de protection, on constate une diminution constante des entrées, même pour les soieries, et cette diminution correspond à des fondations de grosses fabriques qui travaillent à toute vapeur et font le genre Lyon, comme le genre Elbeuf, le Sedan, les indiennes façon Mulhouse, la rouennerie, etc. « L'exemple le plus frappant de cet essor est celui de Lodz, en Pologne. Lodz n'était qu'une bourgade. A l'ombre du rempart douanier élevé contre les voisins de l'ouest, elle s'est étendue et elle est devenue en quelques années une grosse ville de filatures et de tissages, un Mulhouse russe, dont la population, presque entièrement ouvrière, dépasse cinquante mille habitants. Fixons ce mouvement par quelques chiffres. Pendant la période de 1872 à 1876 la moyenne annuelle des importations de cotonnades était de 6 millions de roubles; en 1888, dernier exercice dont on connaisse les chiffres, elle n'est plus que de 1,542,000 roubles. Aux mêmes dates, les tissus de lin et de chanvre introduits en Russie représentent les valeurs descendantes de 5,916,000 roubles et 1,648,000 roubles; les lainages tombent de 13,807,000 roubles à 2,331,000; les soieries de 5,943,000 roubles à 1,419,000[1]. »

Le même annuaire de statistique officielle contient un relevé des usines et fabriques de Russie en 1887, qui achève la comparaison. Il y avait alors 328 fabriques de cotonnade produisant pour plus de 60 millions de roubles; 244 fabriques de tissus de laine produisant pour plus de 34 millions; 522 fabriques de draps produisant près de 44 millions de marchandises; 99 filatures de coton donnant le chiffre énorme de 169 millions de roubles de produits; 243 fabriques de soieries, industrie de luxe, qui travaillent pour une élite et produisent pour 11 millions de roubles. Certains de ces établissements sont considérables. A Moscou, plusieurs ont été fondés par des Français et sont restés entre des mains françaises. J'en citerai un notamment : la fabrique de tissus de soie de M. Giraud, qui occupe 1,600 ouvriers (dont les deux tiers sont des ouvrières) et a 1,050 métiers battants, en attendant l'achèvement d'un nouveau corps de bâtiment. Les soieries de bonne qualité mais de richesse moyenne, de demi-luxe pour ainsi dire, sont toutes de fabrication indigène; on demande toujours à Lyon les articles de grand luxe, mais ceux-là seulement. Les tarifs protègent cette industrie entre toutes, et poursuivent avec acharnement la soie étrangère, même dans les objets de toilette et les pièces d'ameublement, où elle n'entre que pour une minime partie, sous forme de doublure, de garniture ou de passementerie. Les confections agrémentées de soie, les meubles tendus de soie sont taxés très cher.

Le système économique qui a favorisé ce développement de la production nationale est en plein crédit. Quand il aura pris fin — ce qui échappe aux prévisions — l'industrie russe aura pris une avance que ses concurrents étrangers ne pourront plus regagner. Il faut donc tenir un certain nombre de positions pour définitivement perdues. Il faut, en revanche, insister sur le fait que les industries d'art, depuis les objets de grand luxe jusqu'à ceux qui sont l'ornement des intérieurs de moyenne aisance, ont toujours un marché assuré, un marché qui s'étendra encore, lentement, mais sûrement. Un des principaux résultats de l'abolition du servage a été la diminution des grandes fortunes foncières, qui étaient les clientes de

1. Extrait d'une correspondance adressée au *Temps*, en juin 1891.

nos élégances les plus luxueuses. Ce mouvement d'argent a profité à une classe qui nous ignore et ne nous achète rien, non plus qu'à d'autres, par la raison qu'elle n'a guère de besoins, et surtout aucun besoin de caractère esthétique. Le développement de l'industrie, qui entraîne celui du commerce, des grandes administrations privées, etc., accélère un peu

Exposition de Moscou. — Candélabre en argent, sculpture de Mathurin Moreau.
Exécuté par MM. Christofle.

la lente formation d'une classe bourgeoise, plus distincte qu'autrefois des artisans et des petits boutiquiers, gagnant plus et, par conséquent, ayant plus de désirs, curieuse au moins des colifichets de la mode et des objets de demi-art. Cette nouvelle couche de clients s'étend et prend corps, bien lentement sans doute, mais elle a un avenir; nous pouvons nous reprocher de ne pas discerner son commencement d'existence et de ne pas songer à travailler pour elle.

L'industrie et le commerce français ne voient toujours que la Russie des boyards, qui

n'existe plus. Vienne et Berlin ont pour les petites bourses une foule d'articles d'exportation, du faux Paris, qui s'est installé à côté de nos produits authentiques dans les magasins où nos marques existaient seules autrefois. Les articles allemands et autrichiens peuvent supporter les droits de douane et se présenter à meilleur compte que les nôtres, étant faits de rien et sans grands frais de main-d'œuvre. Les observations faites à l'Exposition française de Moscou sont concluantes. Les maisons qui affichent le plus grand nombre d'étiquettes de vente sont des maisons de second ordre dans leur genre, et les articles auxquels sont attachés de véritables rubans de cartes d'acheteurs sont tous de prix moyen. Il n'y a guère qu'un grand-duc ou un prince de très vieux nom pour acheter une garniture de cheminée qui marque mieux qu'un Génie ou une Muse quelconque. Car il faut aussi noter que, même dans les milieux où la curiosité s'éveille, le goût est encore enfantin, banal et même un peu bébête. Des réductions exquises de la *Diane* de Falguière et de la *Pensée* de Chapu n'ont pour elles que l'admiration discrète des connaisseurs, et d'ignominieuses statuettes « amusantes », dans le goût des *bambini* grimaciers d'Italie, sont achetées vingt fois. Quant aux visiteurs de cette classe moyenne dont nous parlions, qui ont des désirs d'enjolivement encore plus modestes et plus simples, il n'est presque pas d'articles dont le prix ne les effraye, habitués qu'ils sont à ne voir que des similis. Les marchands sont tout étonnés de les trouver incapables de discerner par exemple un objet de véritable écaille ou une maroquinerie bien conditionnée d'une imitation de pacotille; aussi ne croient-ils pas avoir sous les yeux des objets authentiques et on a grand'peine à leur faire voir la différence.

C'est à notre industrie de tirer les conséquences des faits que nous venons d'analyser et qui domineront la situation longtemps encore.

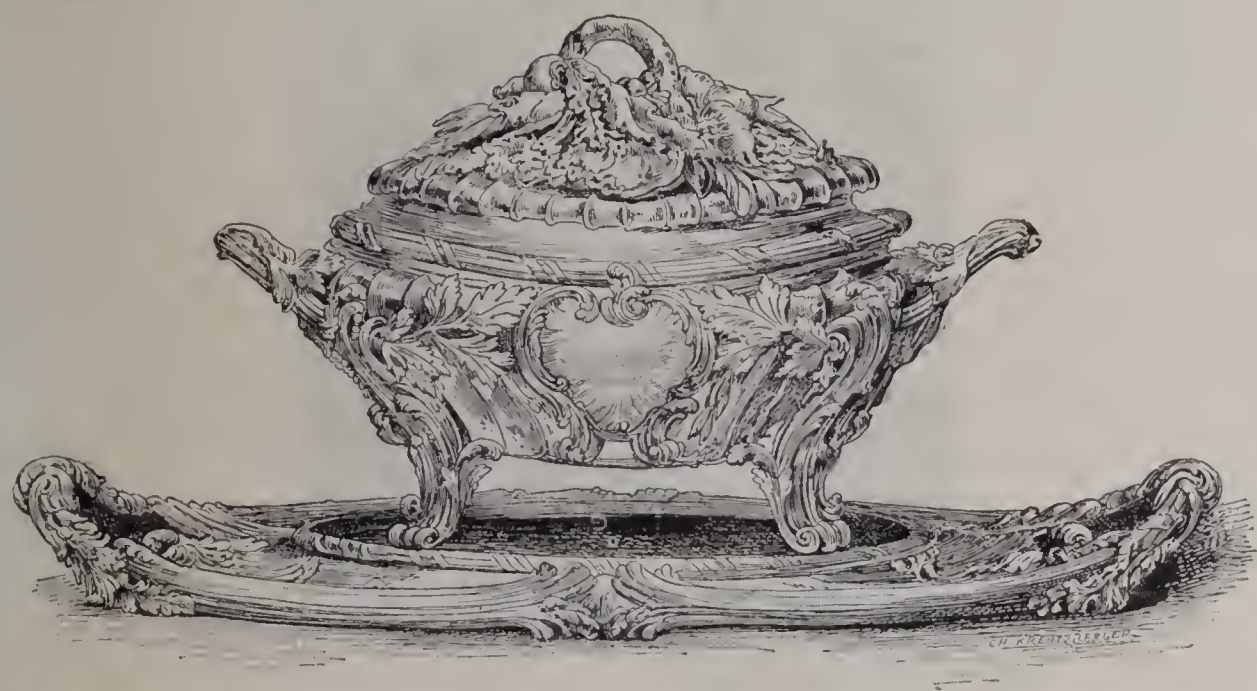
Mais il ne faut pas, encore une fois, conclure de ce qui précède que les chefs de l'industrie française n'ont rien à gagner à montrer au public russe des œuvres de choix. Ils font ainsi l'éducation de ce public, qui s'habituera à leurs productions et en comprendra peu à peu la valeur. Peut-on en douter quand on voit avec quel empressement l'aristocratie donne l'exemple? Tous les princes de la famille impériale, le czar lui-même, dans l'inoubliable visite qu'il a faite le 30 mai dernier à l'Exposition française de Moscou, ont procédé à de nombreuses acquisitions chez nos principaux fabricants. Le premier et l'un des plus favorisés a été M. Gagneau. L'empereur a choisi chez lui une grande lanterne de vestibule, l'impératrice un lustre et des candélabres; la grande-duchesse Élisabeth une mignonne lampe Louis XV. Parmi les bronzes et les pendules d'art, l'empereur a retenu chez M. F. Gervais une pendule en forme de lyre, dans le goût empire, en marbre d'une délicate nuance rose passé. A MM. Christofle, il a demandé une garniture de toilette en argent martelé. Dans l'orfèvrerie, l'impératrice a pris à M. Taburet-Boin trois cafetières et théières en argent, style rococo. A la petite et très remarquable section de la joaillerie, une surprise attendait l'impératrice. Le représentant de la maison Bourdier lui a fait hommage d'un bijou en émail bleu, en forme d'œuf, et décoré d'un monogramme en brillants. Dans ce bijou écrin il y avait une broche en brillants sur fond d'émail vert figurant un feuillage. Cette même vitrine de M. Bourdier contenait un fort beau bracelet que l'impératrice a demandé séance tenante et passé à son bras.

Les expositions voisines ne sont pas restées inaperçues. A M. Coulon on a acheté deux petites roses en pierres fines, et à M. Aucoc une broche-camée en pierre clair-de-lune sertie de diamants et de saphirs. Les souverains se sont arrêtés ensuite devant les principales installations de la classe du meuble, celles de MM. Sormani, Quignon, Rousseau. Puis, l'impératrice faisait emplette d'une pièce de soie à la collectivité des fabriques lyonnaises, achetait à MM. Aubry et Cie deux magnifiques bandes de dentelles, etc.

Exposition de Moscou. — Samovar exécuté par MM. Christofle.

II

C'est au nord-ouest de la ville, à une heure du Kremlin, sur la route de Pétersbourg au champ Khoduisky, qui est le Bois de Boulogne de Moscou, qu'a été installée l'Exposition française, dans l'ancien palais de l'Exposition russe de 1882. De ce palais il ne restait guère debout que l'ossature métallique. Le montant des seuls travaux de réfection s'élève à environ 500,000 francs. Mais, avec sa peinture gris bleuté, ses pimpantes oriflammes et son air de fête, ses écussons nombreux, tout un ensemble dû à M. Henri Motte, il apparaît complètement transformé. Le palais a une forme octogonale; il est composé de huit grands pavillons reliés entre eux par des galeries suivant les circonférences intérieures et extérieures d'une grande couronne de 180 mètres de diamètre intérieur. Le tout présente un espace clos et couvert de 35,000 mètres carrés, entourant un jardin de 20,000 mètres de superficie dont le centre est occupé par des fontaines lumineuses sur le modèle de celles qui fonctionnèrent à Paris, à l'Exposition universelle de 1889, avec tant de succès. Chacun des huit pavillons mesure 60 mètres de longueur et 51 mètres de largeur. Le premier, qui sert d'entrée, et joue



Soupière en argent repoussé.
Exécutée par MM. Christofle.

le rôle de grand vestibule, est muni d'un avant-corps avec porte monumentale. Les autres qui viennent ensuite sont réservés aux industries diverses, et les galeries les reliant entre eux à leurs extrémités, exclusivement aux Beaux-Arts.

Le Comité organisateur avait résolu de ne s'adresser qu'à une élite d'exposants, et c'est pourquoi il n'envoya des circulaires qu'aux industriels ayant obtenu, en 1889, des grands-prix ou des médailles d'or. Un grand nombre ont répondu à l'appel. Il fut décidé qu'on ne donnerait point de récompenses, le seul fait d'avoir été admis par les Comités d'admission devant être considéré comme une sorte de consécration du mérite de chacun. Une médaille commémorative qui sera distribuée à tous les exposants tiendra lieu de récompense.

Entrons, en montant quelques marches, par la porte principale surmontée d'une vaste

composition allégorique : *Pax et Labor,* de M. Motte, et suivons la galerie qui relie les huit pavillons dont il est parlé plus haut. Là, sont groupés avec une piquante variété, les plus divers spécimens de nos industries nationales : céramique, bronze, orfèvrerie, armurerie, bijouterie, métallurgie, vêtements, tissus, meubles, etc., et nous retrouvons, dans les différentes classes, un écho de l'apothéose de 1889, un reflet de la féerie du Champ-de-Mars. Les mêmes architectes qui avaient présidé aux installations des galeries de l'Industrie ont prêté ici leur concours : ce sont MM. Lorrain, Courtois-Duffit, Rouyre, Dézermaux, Bertrand, Frantz-Jourdain.

Nous ne nous attarderons pas à décrire aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* des

Théière, composition de M. Levillain.
Exécutée par MM. Christofle.

œuvres qu'ils connaissent déjà, la plupart ayant figuré à l'Exposition de 1889. Dans cette galerie d'honneur voici les installations de MM. Christofle, Barbedienne, Haviland, Boulenger (de Choisy-le-Roy), Leveillé, Pinedo, Houdebine, les bronzes de MM. Thiébaut, la coquette vitrine d'armes M. Fauré-Le Page, les fontes de fer de M. Durenne, les luminaires de M. Gagneau, etc., etc. La section de l'ameublement a été disposée avec beaucoup de goût, et il faut signaler comme une innovation des plus heureuses le groupement des exposants qui, en réunissant dans des salons collectifs des produits non similaires, ainsi que cela arrive dans nos appartements modernes, se fait valoir les uns les autres au lieu de se nuire. Par exemple, M. Warée montre des dentelles merveilleuses, jetées sur un lit de M. Rousseau ; il décore des fenêtres de ses guipures opulentes, et ces chefs-d'œuvre, vus en place, dans

l'arrangement qui leur convient, dans le rôle qu'ils ont à remplir, au lieu d'être rigidement exposés dans des vitrines, paraissent d'autant plus admirables. De même pour les meubles d'une si pure exécution de M. Quignon, pour les tapisseries de M. Braquenié, pour les passementeries de M. Leclerc, pour les miroirs de M. Benda, pour les marbres de MM. Parfonry et Huvé.

Les grands triomphateurs de l'Exposition de Moscou sont, nous l'avons dit, nos bronziers, nos orfèvres et nos bijoutiers. L'installation de la maison Christofle est aussi complète que possible et offre le plus magnifique ensemble des progrès réalisés dans l'art de l'orfèvrerie par cette puissante maison, où se trouvent réunis des moyens de production qui défient toute concurrence. Les merveilles qu'elle avait montrées à l'Exposition de 1889 sont de nouveau exhibées, sous de nouvelles formes et en d'autres exemplaires. Voici le beau service régence en argent massif, les surtouts de table de Carrier-Belleuse, de Mathurin Moreau, un Samovar majestueux, — les gracieux services à café que Levillain a animés de ses jeux de satyres, les jolis plateaux sur lesquels sont *imprimés*, oui, imprimés dans le métal, des feuillages naturels, avec leur grâce nonchalante et leur vivante poésie. Si MM. Bapst et Falize n'ont rien envoyé à Moscou — ce qui est grand dommage — en revanche MM. Vever ont tenu à s'y distinguer. Sans parler de leurs diamants historiques, de valeur et de grosseurs exceptionnelles, ils montrent un beau cadre renaissance, entièrement fondu en argent sur le modèle de M. Bottée, et des bracelets d'un goût piquant, enrichis d'émaux translucides, qui s'ajoutent aux autres belles choses qu'ils avaient au Champ-de-Mars en 1889. Chez M. Boucheron, voici d'abord un bijou de circonstance, un portrait de l'empereur

Pot à crème, composition de M. Levillain. Exécuté par MM. Christofle.

Plateaux décorés par l'impression de feuillages naturels.

Alexandre III, entouré de rubis, puis une foule de bibelots précieux et uniques. Chez M. Debain, voici le surtout qu'il intitule *la Vague*, et les services de toilette qui lui ont valu d'unanimes éloges en 1889; chez M. Boin, les plantureuses soupières d'argent, les aimables orfèvreries du style régence que cet orfèvre excelle à reproduire d'après les anciens chefs-d'œuvre, ainsi que M. Aucoc, avec une si minutieuse perfection.

L'armurerie a toutes les finesses et tout le haut prix des œuvres d'orfèvrerie quand on la traite comme M. Fauré-Le Page. Fournisseur des grands-ducs Wladimir et Alexis, pour lesquels il a exécuté les remarquables armes qui lui valurent les plus hautes récompenses en 1889, celui-ci a tenu à honneur d'envoyer à Moscou des compositions inédites. Signa-

Détails des ornements d'un fusil.
Exécuté par M. Fauré-Le Page.

lons, dans son exposition exceptionnellement importante, d'abord les fusils très simples qui sont destinés au grand-duc Wladimir, à S. A. I. la grande-duchesse; puis, parmi les armes somptueuses, un magnifique fusil sans chien, à éjecteur automatique, entièrement ciselé, dont la bascule représente la *Vision de saint Hubert*, d'après Albrecht Dürer; sur les

Pistolet, exécuté par M. Fauré-Le Page.

platines on voit des sujets de chasse à l'épieu; la clef est ornée de la *Diane à la biche*. Dans ces armes de luxe, une grande difficulté est de dissimuler les vis, qui peuvent gêner le dessinateur pour le sujet représenté et qui doivent néanmoins rester apparentes. M. Fauré-Le Page a pris ses dispositions pour ne rendre apparentes, dans ce fusil, aucune des vis qui auraient pu nuire à l'effet de la ciselure. Cette belle arme a été fabriquée pour le général de Lignières. Nous mentionnerons également une épée en acier dont l'exécution a été inspirée par un événement politique qu'il n'est pas autrement besoin de préciser ici, et qui était destinée à une haute notabilité princière à l'occasion d'un mariage alors en projet. Sur la

fusée est incrustée, en argent, une femme symbolisant la *Jeunesse*, et qui n'est autre que la délicieuse figure que Chapu a placée sur le monument d'Henri Regnault. Autour de la branche de l'épée s'enroule une fleur de lis. Le quillon en acier se termine par un Dauphin. Sur les coquilles sont incrustées deux plaques d'or dans lesquelles ont été reproduites diverses scènes de la prison de la Conciergerie ou de celle de Clairvaux, représentant le jeune prince pour qui l'épée a été conçue. Nous donnons ici la reproduction de cette œuvre intéressante. Nous publions également dans une de nos planches hors texte le fac-similé d'un très beau poignard en acier ciselé. Le grand-duc Alexis, qui vient de commander à M. Fauré-Le Page

Epée d'honneur destinée au prince H. d'Orléans.
Exécutée par M. Fauré-Le Page.

un petit revolver, véritable bijou, avec des incrustations d'or de différentes couleurs, ne donne pas seulement de cette manière, à la société russe, un exemple de son goût raffiné ainsi que de son estime pour l'industrie française : il fournit une leçon dont pourraient profiter les Mécènes français eux-mêmes, à qui il est permis de reprocher l'état de marasme dans lequel ils laissent actuellement péricliter l'art de l'armurerie, jadis si glorieux.

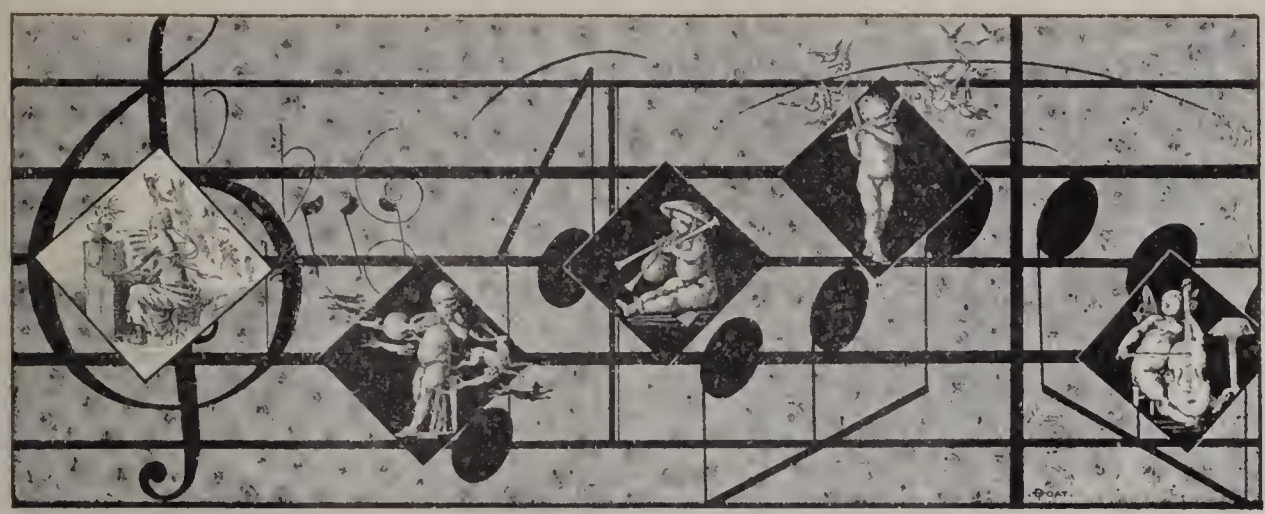
Concluons par cette phrase du discours qu'a prononcé M. Dietz-Monnin au banquet offert le 5 décembre 1890 à M. Jules Roche, ministre du commerce : « L'Exposition de Moscou est une rupture avec les traditions casanières qu'on nous reproche à si juste titre comme le plus grand obstacle à notre expansion commerciale. » Il nous sera permis d'ajouter qu'elle contribuera certainement à rendre plus actives entre la France et la Russie des relations commerciales qui ne peuvent qu'être profitables aux deux pays. En effet, malgré les

difficultés que nous signalions au début de cet article, malgré l'insuffisance d'initiation du public russe aux délicatesses du goût français, malgré les droits protecteurs qui paralysent nos exportations, il reste encore un champ fertile à exploiter. Que nos industriels français songent que, depuis cinq ou six ans surtout, la contrefaçon la plus grossière de nos articles dits *de Paris* a pris en Russie un développement formidable, grâce à des fabriques de Vienne et de Berlin; qu'ils réfléchissent que sur les 12 millions de poterie et de verrerie que la Russie importe annuellement de l'étranger, la France n'en fournit que pour 200,000 francs; que sur les 54 millions de tissus et de confections venus du dehors, la France n'expédie que pour 400,000 francs, et ils comprendront quelle place ils ont à prendre. Les tarifs prohibitifs, qu'on représente comme un obstacle presque insurmontable pour les relations commerciales entre la France et la Russie, existent pour nous comme pour l'Allemagne ou l'Angleterre. D'où vient donc que ces pays savent vendre mieux que nous? C'est que l'on n'achète pas les produits français parce qu'on ne les connaît pas. L'exposition de Moscou contribuera, espérons-le, à faire cesser un état de choses si préjudiciable à nos intérêts.

JOSEPH BALMONT.

Épée exécutée par M. FAURÉ-LE PAGE.

POIGNARD EN ACIER CISELÉ & INCRUSTÉ D'OR
FABRICATION DE M. FAURÉ-LEPAGE
(EXPOSITION DE MOSCOU 1891)



Émail exécuté par M. Taxile Doat.

CAUSERIE D'UN ÉMAILLEUR

LE ROLE ACTUEL DE L'ÉMAIL

LES ÉMAUX CHAMPLEVÉS ET CLOISONNÉS. — LES ÉMAUX PEINTS. — TROIS ÉCOLES EN PRÉSENCE : MM. GOBERT, SERRES ET GRANDHOMME.

Louons ici l'émail! Sans être parvenu encore au zénith de sa course triomphale, l'émail se révèle le grand maître du décor moderne. La preuve? Nous la trouvons dans une foule d'œuvres charmantes qui resplendissent aux vitrines de nos grands bijoutiers. Nous la voyons au Salon du Champ-de-Mars, où les admirables vases et les gracieuses broches de Thesmar, sans parler des vide-poches de MM. Bapst et Falize, ont fasciné, au mois de juin dernier, les visiteurs... Mais est-ce que l'Exposition universelle de 1889 ne nous avait déjà point montré l'émail agrandissant triomphalement son domaine et se prêtant à toutes les formes de la fantaisie moderne? Il dominait partout. Il était sur les gigantesques dômes du palais des Beaux-Arts et des Arts libéraux, où il éblouissait par sa magie lorsque, le soir, le soleil dardait ses rayons sur la grande ville. Il éclatait sur les palais exotiques que des peuples amis avaient fait élever par des artistes français. Il parait les maisons orientales de la rue du Caire et les mosquées turques ou algériennes de l'esplanade des Invalides. Il étincelait en mosaïques dorées aussi bien sur le palais du Trocadéro que sur les élégants chalets, où d'accortes étrangères, flamblantes dans leurs costumes nationaux, étanchaient la soif et calmaient la faim des visiteurs... Et pénétrant sous le dôme

central aux vastes proportions, le regard retrouvait encore l'émail régnant en maître sur les industries les plus diverses : sur la porcelaine, la faïence, le grès, la poterie vulgaire; sur les métaux précieux, l'or, l'argent, le cuivre, le bronze, et même sur les métaux vulgaires, la tôle, la fonte et le fer.

Cette apothéose de l'émail est l'œuvre d'un demi-siècle. Aujourd'hui, sa place est conquise; elle ne fera que s'accroître, et les industries les plus riches comme les plus communes vont devenir ses tributaires.

Ébénistes, bronziers, orfèvres au goût délicat, armuriers, horlogers, céramistes au talent ingénieusement inventif, marbriers, verriers et vous mosaïstes, nouveaux venus dans la grande famille artistique française, vous tous qui, à l'envi, enrichissez vos œuvres de cette matière vitreuse et immarcessible, vous avez montré par vos récents travaux tout le parti qu'on en peut tirer. Vous avez démontré que, sans rien perdre de son charme — qu'elle soit employée opaque ou translucide, en engobe ou en masse, — elle se prête aux plus violentes colorations, comme aux plus fugitives demi-teintes.

On imagine aisément que, dans cette causerie, je n'ai nullement l'intention de remonter au déluge pour raconter l'histoire de l'émail. C'est un champ qui a été trop souvent moissonné pour que je cherche à y glaner à mon tour. Au surplus, elle a été faite avec une érudition qui ne laisse guère à reprendre par des savants éminents, tels que de Laborde, Maurice Ardant, de Lasteyrie, Jules Labarte, Alfred Darcel et, en dernier lieu, par M. Molinier. Pour moi, qui n'ai pas la prétention de sortir de mon rôle modeste, je n'en veux parler qu'à titre d'artiste luttant journellement avec cette matière décevante ou charmeuse pour en surprendre les secrets et l'asservir à mes caprices.

J'en veux dire simplement ce que j'en sais.

I

Aussi bien que moi, les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* connaissent les distinctions que l'on a établies entre les émaux : ceux qui sont cloisonnés, ceux qui sont champlevés et ceux qui sont peints. C'est surtout de ces derniers que je veux m'occuper.

Les émaux champlevés! Ils sont l'orgueil du passé. Qui n'a admiré, à la dernière Exposition universelle, les merveilleuses épaves échappées à la destruction des siècles, et qui, sorties pour un moment du trésor des églises de France, avaient été réunies au Trocadéro? C'est dans le champlevé que l'artiste, aux prises avec les résistances du métal, avec la nécessité d'arrêter son ciseau aux limites tracées par le croquis, avec l'obligation de ne consacrer au travail pénible du champlèvement qu'un temps raisonnable, se trouve forcé de dessiner ses personnages en quelques traits essentiels. De là, ce caractère dans les silhouettes, ces vigueurs dans les mouvements, ce heurté significatif dans les attitudes, cette crânerie dans l'allure, qui permettaient aux esprits les plus incultes de lire la pensée créatrice. C'est à un monde ignorant et rude que parlaient ces premiers apôtres de l'émail, et ils savaient qu'ils ne seraient compris qu'en dépouillant leurs sujets des artifices d'un dessin prolixe. En outre, les mains de

ces artisans primitifs, qui, à coups de burin, ont semé sur le cuivre les terreurs ou les joies de l'épopée chrétienne, obéissaient à des âmes si profondément envahies par la grandeur morale des personnages, qu'elles en ont synthétisé les mouvements jusqu'à la sobriété la plus âpre. Aussi, quels résultats émouvants! Le Christ agonise douloureusement, les martyrs sont stoïques, les apôtres énergiques et résolus, et les chrétiens d'une ferveur naïve qui émotionne. Dieu le Père lui-même, la tête rejetée en arrière, les bras étendus comme pour extirper des nues dans lesquelles il se trouve les mondes qu'il lance dans l'espace, a toute la majesté de l'attitude et la noblesse du mouvement. Voilà des œuvres saines dans leur art et éloquentes dans leur concision. La plupart appartiennent à la période primitive de l'émail, qui se maintint à ce niveau esthétique de par le fait même de l'excipient.

Le burin fouillait le fond d'œuvre et modelait les traits sans monotonie comme sans rigidité, sous l'action directe du cerveau, à la manière du graveur sur bois. La galerie d'Apollon possède de bien curieux spécimens de champlevés, auxquels il sera plus aisé de recourir, maintenant que les trésors des villes et des églises ont repris le chemin de la province.

Parmi les œuvres les plus belles, je citerai : le sacrifice d'Abraham, Héraclius et Chosroès, Abraham et Melchisedech, la Pâque, l'inscription de Tau, émaux du XIIe siècle, la sainte Élisabeth, le reliquaire de saint Henri et surtout l'admirable plaquette ronde représentant un saint docteur, travail italien du XIVe siècle, et, parmi les œuvres d'une saveur particulière en leur rudesse, les gémellions à personnages et ornements, de la collection Sauvageot.

Malheureusement, les lenteurs d'exécution du champlevé et sa constante vogue se liguèrent pour sa perte. Issu d'un esprit ingénieux à tourner les difficultés, le cloisonné détrôna le champlèvement; mais, en détruisant la peine, enleva à l'émail le caractère. Et il est facile de s'en rendre compte. Les lamelles de métal, malgré leur docilité sous la pince, ont une aridité de trait qui s'accommode mal des inflexions du dessin et de la morbidesse des contours. Les angles s'arrondissent, les légères entailles du visage qui accompagnaient les gros traits pour les atténuer ou les faire valoir, prennent la même importance que les traits principaux ou bien disparaissent; les vêtements deviennent un fouillis de traits d'une prodigalité facile, et l'habileté de la main l'emporte, dans l'œuvre, sur l'expression. Au lieu de l'assouplir à ses désirs, l'artiste est esclave de la matière. De là l'infériorité des œuvres cloisonnées; il sera facile de s'en convaincre en comparant les beaux spécimens de la galerie d'Apollon avec les champlevés cités plus haut.

De nos jours, il est fait un plus judicieux emploi de l'un et de l'autre; mais le champlevé, tel qu'il était pratiqué autrefois, a cessé d'exister, et c'est regrettable. Les procédés hâtifs de la gravure sur cuivre y sont employés. Le cuivre n'est plus fouillé à coups de burin par une main souple et énergique, il est mordu à l'eau-forte. De là ces traits rectilignes et ces courbes compassées qui amènent la froideur dans les émaux modernes et contrastent si vivement avec les œuvres du passé. Il serait désirable que l'orfèvrerie religieuse, qui continue à tirer des émaux ses plus éclatants enrichissements, fît une tentative pour revenir à ces moyens primitifs. S'il est bon, en effet, de ne pas rester dans la routine, il est meilleur de ne pas abandonner les procédés qui ont fait la fortune et la grandeur d'un art. La longueur de temps importe peu à l'œuvre.

Est-il besoin de citer quelques exemples à l'appui de ce que je dis ici? Mettant à part les œuvres exceptionnelles de M. Barbedienne, de MM. Bapst et Falize, Boucheron et Vever, les châsses, croix et bâtons pastoraux de M. Poussielgue-Rusand, les remarquables orfèvreries religieuses de M. Armand-Calliat (de Lyon), ou de M. Wilmotte (de Belgique), les tentatives d'une nouveauté hardie de M. Tiffany (de New-York), quels sont les émaux, en France ou ailleurs, qui ne sont point exempts du défaut que je signale? On a parlé des émaux que font les Turcs. Mais, en Turquie, les rosaces et cabochons aux délicates nuances, brutalement champlevés à l'échope, côtoient d'affreux plats, aiguières et rondaches couverts d'émaux mal fondus, buleux et sillonnés de fendillements, indices d'un décapage imparfait et de la présence sur le métal de l'oxyde de carbone. Sauf chez les artistes russes, où la masse émaillée prime d'une façon judicieuse la partie métallique, partout ailleurs le métal est prépondérant. Aussi les émaux sont entièrement fondus dans les masses brillantes de cuivre doré, et leur effet amoindri, sinon annulé. Les premiers émailleurs byzantins et les vieux limousins agissaient inversement avec juste raison... Mais je ne veux pas perdre de vue que cet art, revenu en honneur depuis une trentaine d'années à peine, est dans la première période de son renouveau, et que chaque exposition rétrospective, en provoquant une étude plus approfondie des œuvres anciennes, rétablira la matière vitreuse dans ses droits et sa raison d'être, et replacera ainsi les bœufs devant la charrue.

L'orfèvrerie civile a tenu un plus juste compte des traditions. Il est vrai qu'avant de tenter une œuvre moderne, elle s'impose la reproduction d'œuvres anciennes pour s'en bien imprégner. Et c'est là sa force. Lorsque, par un long oubli, les traditions et les tours de main d'une industrie ont été perdus, il est indispensable aux rénovateurs, avant de tenter des œuvres personnelles, de surprendre par la copie et une lutte corps à corps les secrets des anciens maîtres. C'est une gymnastique aussi nécessaire aux émailleurs qu'aux peintres.

Les bijoutiers-orfèvres ont admis la logique du principe qui veut que, dans une œuvre émaillée, l'émail ait la prédominance sur le métal, et pourtant, chez eux, la matière étant précieuse, ils pourraient être moins blâmables de la vouloir montrer.

Qui n'a admiré, chez M. Boucheron, la ravissante statuette modelée par Mercié, figurant un pêcheur exhaussant dans ses mains un coquillage fait d'un entrelacement de réseaux d'or remplis d'émaux translucides? Qui n'a été ébloui par la coupe persane, apothéose de la dynastie sassanide, dont MM. Bapst et Falize avaient paré leurs vitrines de l'Exposition de 1889, et par les exquis vide-poches dont ils ont exécuté toute une série (ils en ont montré une partie au Salon du Champ-de-Mars) qui, dans un mariage étroit de l'émail et du riche métal merveilleusement repoussé, jettent, comme en une gamme chromatique, un bouquet de nuances éclatantes? MM. Vever ont envoyé à l'exposition de Moscou un cadre Renaissance décoré d'un grand panneau d'émail, et de ravissants bracelets d'une fantaisie toute spirituelle. M. Lefèvre a exécuté de son côté un miroir dont les amateurs ne sont point prêts de perdre le souvenir. Et, pour revenir à MM. Bapst et Falize, quels trésors d'éloges ne méritent pas leurs précieuses plaquettes gravées en basse-taille et émaillées, que la similitude de procédé me fait placer avec les champlevés! *Date manibus lilia plenis*, dit le poète. Ne croirait-on pas

que ces bijoux ont été ravis au trône du Père Eternel! Les sujets eux-mêmes, empruntés aux célèbres tapisseries des « Trois couronnements » et de « la Cour d'amour », entrent bien dans le cadre de cet art, fait de richesse et de préciosité.

Mais je ne puis citer que les maîtresses pièces. Partout, dans cette éblouissante galerie, l'œil était caressé par un miroitement d'émaux et comme par un flamboiement de la matière vitreuse, avec ses bleus les plus intenses et ses rouges les plus rutilants.

En résumé, les joailliers seuls ont su redonner aux champlevés le caractère et l'éclat et retrouver la voie dans laquelle ne tarderont pas à les suivre les rénovateurs de l'émaillerie religieuse.

En m'élevant contre la tendance du cloisonné à se substituer aux champlèvements, dans la grosse orfèvrerie, et diminuer par le fait, dans l'œuvre, le caractère de grandeur, j'ai surtout en vue les représentations de scènes bibliques ou historiques, où la figure occupe la première place. Mais je ne prétends diminuer en rien sa valeur décorative. Il trouve un judicieux emploi dans le décor libre, fait de branches de fleurs, de feuillages ou de fruits, agrémentés d'oiseaux ou d'insectes; partout, en un mot, où la flore et la faune, ces deux inépuisables sources de toute décoration, ont leur raison d'être.

Sous la pince, la lamelle de cuivre prend les inflexions les plus capricieuses, comme les courbes les plus pures. Les dentelures des feuilles, les ondulations des pétales des fleurs, les sinuosités des branches et les rondeurs des animaux s'y font avec facilité.

La docilité de la cloison à se prêter aux mille désirs de l'artiste est sa raison d'être; son utilité est dans le sertissage des émaux à la manière des plombs dans les verrières, afin d'éviter leur déplacement pendant les successifs passages au four. Et c'est là que toute la richesse de la palette peut se donner libre carrière. Les quelques degrés de température nécessaires à leur cuisson permettent toutes les combinaisons d'oxydes, et l'on y obtient avec autant d'aisance les tons des plus éclatants géraniums, que les nuances les plus tendres de la rose ou des orchidées. Le métal n'a donc ici qu'un rôle auxiliaire, tout de second plan, tandis que dans le champlevé il concourt pour une grande part à l'effet de l'œuvre.

Les Chinois et les Japonais ont tiré de ces émaux le brillant parti que tout le monde sait, et, grâce à la modicité des prix de vente de leurs objets couverts de décor, ils ont étouffé dans l'œuf le plus logique des cloisonnés français. Je veux parler de ces magnifiques plats de M. Thesmar, œuvres du plus grand mérite. Ses dessins, loin de présenter le fouillis des travaux de l'Extrême-Orient, sont simples comme il convient à tout décor qui veut frapper l'esprit du spectateur. Des perruches sur une légère branche d'arbre, des papillons ou des insectes effleurant de leurs ailes les pétales d'une fleur, quelques branches de grandes marguerites, un flot de boutons printaniers éclatant au grand soleil, sont autant de spectacles qu'il a su rendre avec art et colorer avec esprit. Cette discrétion sied mieux à ces travaux que la prolixité japonaise. Par contre, je ne suis pas partisan de ces grandes plaques cloisonnées, figurant des arquebusiers ou des reîtres du moyen âge, comme celle qui parut au Salon de 1886, ruineux tours de force dont l'effet n'est pas proportionné à l'effort. Ces sortes de sujets sont trop du domaine du champlevé pour convenir au cloisonné. Le musée de

Sèvres possède une de ces pièces, que les trois mètres de hauteur qui la séparent de l'œil du spectateur ne permettent que de deviner.

Il est à regretter que M. Thesmar n'ait pu s'entendre avec M. Lauth, qui voulait, en 1884, l'attirer à Sèvres pour y introniser les cloisonnés sur porcelaine, à la manière des Chinois. Il y eût fourni une note originale. Il est vrai que cette note, il est en train de la donner avec une virtuosité et un éclat qui ne laissent pas grand'chose à désirer.

Les joailliers modernes font aussi un judicieux usage du cloisonné dans leurs bijoux. Là, l'excipient précieux ne permet pas de donner à la plaque l'épaisseur nécessaire au champlèvement, et la cloison filigranée n'alourdit pas le bijou, qui prend par ce fait une légèreté agréable à l'œil et à la main. MM. Vever, Boucheron et surtout MM. Bapst et Falize sont parvenus dans cet art aux œuvres parfaites.

II

J'en arrive maintenant à ce qu'on appelle les *émaux peints*.

Ces émaux, exécutés sur cuivre, constituent un art essentiellement français, qui a pris naissance vers la fin du XIVe siècle, dans la vieille cité limousine, où brillèrent les premiers orfèvres de France.

La pléiade d'artistes qui a présidé à sa naissance et à son développement a transmis à notre admiration des trésors de délicatesse et de bon goût. Léonard Limosin, les Pénicaud, les Courteys, Pierre Reymond, Laudin et Mercier sont les plus remarquables de cette illustre phalange, qui répandit pendant plus d'un siècle, dans le monde entier, une telle quantité d'œuvres artistiques, qu'il n'est guère aujourd'hui de musée ni de collection privée qui ne contienne quelques échantillons de l'industrie limousine.

Après Petitot, dont les portraits sont célèbres et que protégeait Louis XIV, cet art charmant fut en défaveur et tomba dans le discrédit.

Il n'a reparu que de nos jours, mais avec un éclat surprenant, sans toutefois atteindre encore le charme particulier de certaines pièces anciennes. Est-ce infériorité dans le mode de délayage ou de préparation du blanc? Je suis tenté de le croire, en présence de la matité et de la sécheresse du blanc moderne par rapport à la diaphanéité, au gras, à l'onctueux et au velouté de celui des anciens. En outre, l'essence d'aspic est d'un emploi difficile. C'est sur ce point que portent les efforts des novateurs.

M. Jardel, décorateur à la Manufacture nationale de Sèvres, a trouvé récemment un liquide à base de pétrole dont l'évaporation très lente permet, sans crainte d'accidents et comme en se jouant, de retoucher, reprendre et recharger à volonté, même jusqu'à effet complet, sans qu'il soit nécessaire de fixer par le feu chacune des surcharges. J'ai employé avec succès cette nouvelle mixture, qui simplifie les difficultés sans les faire disparaître toutes. Les sages précautions sont toujours nécessaires, sans toutefois prendre à la lettre les conseils enfantins que Ferrand, peintre ordinaire du Roy, donnait à ses élèves en 1721 :

Je ne sçaurois trop prendre de précautions pour instruire mes Elèves, les avertissant que quand ils voudront travailler à nos Emaux, de ne point manger d'ail ni d'oignons cruds,

parce qu'ils gâteraient leurs Emaux et qu'ils auraient de la peine à les faire prendre sur l'Email blanc, et même si celuy qui émaille les plaques d'or ou de cuivre a l'haleine puante, il doit être assuré que l'Email ne tiendra pas dessus, et se recoquillera au feu.

Et autre part :

Lorsque l'on broye les couleurs, il s'élève des bouillons, mais vous les faites cesser, en y mettant tant soit peu de la bouë que l'on tire des oreilles, cela n'y fait aucun mal.

Les tendances des émaux modernes sont très diverses, malgré la date relativement rapprochée de leur nouvelle éclosion. C'est à l'irrésistible mouvement littéraire et artistique de 1830 qu'en est due leur renaissance, et c'est de la Manufacture de Sèvres

Plateau en émail exécuté par M. Gobert.
(Musée de la Manufacture de Sèvres.)

qu'elle est partie. A la chute de la monarchie de Juillet, le Gouvernement de la République de 1848, voulant infiltrer à Sèvres les idées artistiques nouvelles, nomma une commission de perfectionnement, composée de Ingres, Horace Vernet, Ary Scheffer et Paul Delaroche. Ce dernier, seul, prit son rôle au sérieux et vint à différentes reprises visiter l'établissement national. En 1849, pendant une de ses visites, il s'arrêta devant les travaux d'un doreur, M. Meyer-Heine, qui en profita pour sortir timidement du tiroir de sa table quelques broches en émail qu'il exécutait pour l'industrie parisienne. Paul Delaroche prit intérêt à ces bibelots et disserta avec la chaleur communicative qu'il mettait dans ses apologies artistiques, sur « cet art charmant et admirable, une des gloires françaises les moins contestées, et qui était entièrement perdu ». Après en avoir manifesté le regret, il émit l'idée qu'on pourrait, à Sèvres, tenter de le faire revivre. M. Ebelmen, l'administrateur d'alors, l'écoutant attentivement, lui répondit : « Cher maître, je prends au sérieux votre proposition, et je vais faire commencer les essais. Mais je n'ai pas d'artistes que je puisse consacrer

à ces travaux. — Qu'à cela ne tienne, repartit Delaroche, je vous enverrai deux de mes élèves. » De retour à son atelier, il offrit à MM. Gobert et Hamon, qui acceptèrent, la mission d'aller rénover à Sèvres les émaux limousins. De son côté, Ebelmen s'enquit d'un très habile praticien, M. Philip, qu'il enleva à l'industrie de M. Charlot et attira au moyen d'alléchantes mais irréalisées propositions « d'avenir splendide », s'assura la collaboration de Meyer-Heine, fit construire deux fours, et l'atelier des émaux se trouva créé.

Il n'y avait plus qu'à se mettre à l'œuvre. Hamon fit quelques essais, mais sa nature contemplative et rêveuse s'accommodait mal de l'attention fiévreuse que nécessitait la manipulation des émaux; porté en outre vers la peinture, il délaissa le four pour la palette. Par caprice, il peignit, sur un vase de porcelaine que l'on peut voir dans les vitrines du musée, une ronde de jeunes filles. Par attrait, il retourna à la grande peinture avec le tableau *Ma sœur n'y est pas,* qui lui valut un légitime succès et qui fut acheté par l'impératrice Eugénie.

Le peu de temps qu'Hamon consacra aux émaux lui permit toutefois d'exécuter quelques plaquettes qui furent montées en coffret, que Napoléon III offrit à M. Fauré-Le Page, l'arquebusier de la rue Richelieu. L'artiste y avait représenté des jeunes filles jouant à la balle et au volant.

Gobert prit son nouveau travail plus à cœur, l'amena à éclosion et devint, par une suite de brillants produits, le rénovateur de l'émaillerie française.

(La fin prochainement.) TAXILE DOAT.

Aiguière exécutée par M. GOBERT.
(Musée de la Manufacture de Sèvres.)

LA MORT DE TH. DECK

ET LES JOURNAUX ÉTRANGERS

Tous les journaux spéciaux de l'étranger, en Allemagne et en Angleterre surtout, sont unanimes, en enregistrant la perte que la France vient de faire en la personne de Théodore Deck, à rendre hommage à l'éminent céramiste, au regretté directeur de la Manufacture de Sèvres.

Nous trouvons notamment dans le *Central-Blatt für Glass Industrie-Keramik* un article nécrologique dont nous citerons les lignes suivantes :

« Deck n'était pas seulement une personnalité considérable au point de vue du développement de la fabrication de la faïence qu'il a pour ainsi dire portée au plus haut degré de perfection, mais aussi par son travail personnel qui a amené la découverte de nouvelles couleurs. Par cela, son nom sera inscrit pour toujours dans l'histoire céramique.

» Dernièrement appelé à diriger la célèbre fabrique de Sèvres, la mort l'a arrêté dans ses efforts, sans lui permettre de montrer toute sa valeur et toute son énergie. Aussi est-ce une perte cruelle pour l'art et l'industrie céramique non seulement de la France, mais du monde entier que la mort de ce grand homme. »

NOUVELLES DIVERSES

ANGLETERRE

La décoration des billets de banque. — Le Musée britannique à Londres a récemment acquis un billet de banque chinois qui date du commencement du règne du premier empereur de la dynastie Ming, et offre ainsi un intérêt historique tout spécial, puisqu'il date d'une époque antérieure à l'année 1401, année qui a vu se fonder à Barcelone la première banque européenne.

Les premiers billets de banque européens ont été mis en circulation en l'an 1668 par la banque de Stockholm, et par conséquent trois siècles après l'apparition du billet de banque chinois, lequel n'a d'autres ancêtres que les pièces en cuir frappées, que l'empereur Frédéric II fit émettre au siège de Faenza en 1241.

ALLEMAGNE

La Société d'art et d'industrie de Munich. — La *Bayerische Gewerbe-Verein*, de Munich, vient de publier son bilan pour l'an passé. Voici, à l'heure qu'il est, la situation de la Société :

	marks.
Elle comprend 2,034 membres, dont la cotisation produit une somme de	26,350
L'État donne une subvention de	7,450
L'exposition permanente pour les ventes a donné un produit (par les remises) de	19,700
Divers loyers, intérêts, etc.	2,400
Total des recettes	55,900

Les ventes de l'exposition permanente ont produit une somme de 181,400 marks (environ 225,000 francs), ce qui accuse une augmentation de 57,000 marks sur l'exercice précédent. Ce résultat est dû à ce qu'on a remplacé les articles ordinaires et trop bon marché par des objets d'un caractère plus artistique.

La fortune de l'Association s'élève présentement à la somme de 187,700 marks (235,000 fr.), dont 136,200 marks en espèces et 51,500 marks en mobilier, collections, etc.

Une exposition internationale a Berlin en 1895. — On sait qu'il est beaucoup question en Allemagne d'organiser une exposition universelle internationale. On a même indiqué la date de 1895 comme pouvant être adoptée. Mais cette question est loin encore d'être tranchée. Beaucoup de personnalités considérables en Allemagne sont hostiles au principe d'une exposition universelle, et parmi les considérations publiées à ce sujet par les revues et les journaux contre l'utilité d'une pareille entreprise, il n'est pas difficile de démêler que c'est la crainte de la concurrence française qui les inspire et la peur d'une défaite sur le terrain de l'art.

A ce propos, le représentant officiel de l'Allemagne aux Expositions de Munich et de Copenhague, M. Lüders, vient de faire publiquement des déclarations qui, en raison de la situation de ce dernier, prennent une sérieuse importance et semblent provoquer un certain émoi parmi les grands industriels allemands. M. Lüders se prononce nettement contre le projet d'une exposition universelle internationale à Berlin. Les raisons qu'il invoque sont dénuées de toute ambiguïté : il déclare qu'une exposition internationale à Berlin ne serait « profitable qu'aux intérêts français », et que nos fabricants, après avoir remporté un triomphe certain, s'installeraient et vendraient leurs produits à Berlin, « comme ils l'ont fait à Vienne, après avoir remporté une victoire éclatante en 1873 ».

Le journal allemand auquel nous empruntons ce qui précède ajoute : « Malgré ces mauvais augures, pas mal de fabricants et industriels allemands tiennent à se mesurer avec les *malins* français. »

L'orfèvrerie allemande a Siam. — Le journal berlinois *Vossische Zeitung* assure que le prince Chayleck Naphavanse, neveu du roi de Siam, après avoir, d'après les ordres de son oncle, passé quelques années en Europe pour apprendre différentes industries, vient de retourner dans son pays natal accompagné de plusieurs orfèvres allemands dont il a fait la connaissance pendant son séjour à Berlin comme apprenti dans une fabrique de bijouterie et d'argenterie. Le journal allemand ajoute que le prince, âgé de vingt-sept ans, a l'intention de protéger l'industrie allemande à Siam, en invitant spécialement des orfèvres, graveurs, etc., à y aller, contre une rémunération de 360 marks (450 francs) par mois et leur logement à Bangkok. Une somme de 1,000 marks (1,250 francs) leur est en outre allouée pour leurs frais de voyage. Déjà, six ouvriers orfèvres allemands ont signé un traité dans ces conditions.

L'exposition d'éventails de Karlsruhe. — Une magnifique exposition d'éventails a été ouverte, cette année, à Karlsruhe. Le catalogue ne comprend pas moins de 3,484 numéros. Plus de trois cents collectionneurs allemands y ont envoyé des chefs-d'œuvre anciens et modernes réunis par eux avec autant de patience que de savoir. Les musées de Munich, de Berlin, de Nuremberg, etc., ont prêté des pièces remarquables. Le vice-président de notre Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Henri Bouilhet, qui a été récemment visiter l'exposition de Karlsruhe, a admiré la parfaite méthode avec laquelle cette exposition a été aménagée, non seulement au point de vue de l'agrément, mais surtout au point de vue de l'utilité pour les artistes et ouvriers. Dans une salle spéciale sont groupés tous les documents, tous les ouvrages consacrés à l'histoire de l'éventail. Les articles publiés dans la *Revue des Arts décoratifs*, en 1889, par notre excellent collaborateur et ami, M. Antony Valabrègue, s'y trouvent à côté de la brochure de M. Germain Bapst, *Deux éventails du Musée du Louvre* (1886), du livre *l'Éventail*, d'Octave Uzanne, et de bien d'autres travaux écrits en notre langue. Nous sera-t-il permis de signaler une lacune à M. Gotz, le distingué directeur de cette exposition? On a oublié le très consciencieux ouvrage de M. Spire Blondel, l'*Histoire de l'éventail*, le meilleur peut-être qui ait paru sur ce sujet.

La Commission organisatrice se propose, paraît-il, de publier un album illustré reproduisant les plus beaux éventails envoyés à l'exposition de Karlsruhe. Nous espérons avoir l'occasion d'en parler ici.

AUTRICHE

La Société d'art et d'industrie de Vienne. — Cette Société vient de faire connaître son bilan de l'année 1890. Elle comprend cent quatre-vingt-dix-huit membres. Sa situation financière accuse un actif de 24,000 florins seulement, malgré le bénéfice de 17,125 florins réalisé à la dernière exposition de Noël.

La direction du Musée d'art et d'industrie de Vienne a invité ladite Société à renouveler au musée, l'année prochaine, l'exposition de Noël, qui a donné de si bons résultats.

Une enquête sur la verrerie. — Un rapport du Musée du commerce de Vienne publie le résultat d'une enquête faite à la demande de la Chambre de commerce de Reichenberg et qui a pour but de renseigner les fabricants sur les formes et les qualités des verreries réclamées pour l'exportation dans les ports principaux de l'Orient, des Indes et de l'est de l'Asie.

Les réponses, fort nombreuses, ont été imprimées en extraits et distribuées à un nombre très restreint et comme *information confidentielle*. Le gouvernement autrichien a favorisé cette enquête de tous ses efforts. Les réponses déjà arrivées sont généralement accompagnées des illustrations des modèles en question.

Une exposition de tapis a Vienne. — Le Musée du commerce de Vienne vient de clôturer la remarquable exposition de tapis qu'il avait organisée et qui comprenait quatre cen

vingt-neuf spécimens de différentes fabrications, surtout de la Perse, de l'Asie centrale, du Caucase, de Smyrne et de l'Anatolie.

Une section spéciale avait été réservée aux tapis anciens. Le Musée de South-Kensington, à Londres, ainsi que les Musées d'art et d'industrie de Berlin et de Leipzig avaient envoyé de rarissimes exemplaires de leurs collections.

La participation de l'Autriche a l'Exposition de Chicago. — Le Syndicat du commerce et de l'industrie de Vienne a présenté au ministre compétent un nouveau rapport sur la participation de l'Autriche à l'Exposition internationale de Chicago. Après avoir rappelé le rapport fait il y a quelque temps sur le même sujet, le Syndicat affirme que la plupart des fabricants et industriels autrichiens ont émis le vœu que le pays fût largement et dignement représenté à l'exposition américaine. Il termine en demandant que la subvention qui doit être donnée par le gouvernement au Comité national autrichien en vue de cette entreprise soit deux fois plus considérable que celle qui a été accordée lors de l'Exposition de Philadelphie.

SUISSE

La décoration des boîtiers de montres. — Un horloger suisse, M. Lanz-Girod, de Biel, vient, dit le *Deutsche Uhrmacher Zeitung*, de Berlin, de faire breveter un procédé aussi simple que pratique pour décorer les boîtes de montre en acier oxydé, à un prix peu élevé.

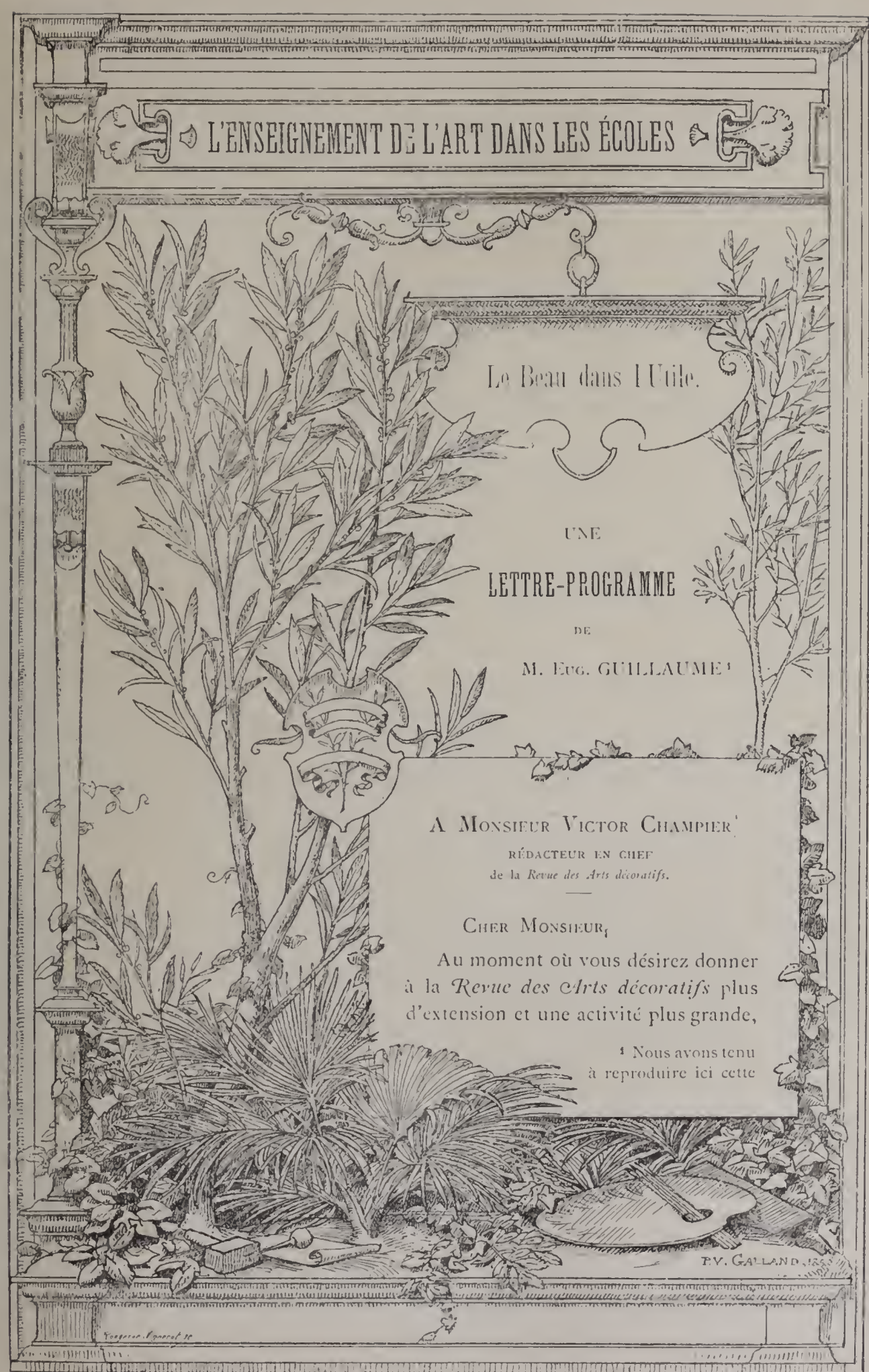
Des poudres d'or différemment colorées sont préparées avec de la térébenthine sur une palette, puis appliquées sur la boîte en acier oxydé, et finalement séchées sur une lampe à esprit-de-vin. On obtient ainsi des arabesques nuancées avec les mêmes couleurs que celles dont on se sert pour décorer la porcelaine. Ce dessin ainsi exécuté est exposé à une flamme de gaz libre, ce qui exige une certaine habileté pour éviter que la couleur noire de la boîte oxydée ne se perde pas.

Les poudres d'or dont on se sert sont préparées et appliquées de la manière suivante : 10 grammes d'or tout à fait pur sont dissous dans de l'eau régale, puis préparés avec du vitriol martial et mêlés avec une solution d'argent; on a ainsi une décoration en *or jaune*, tandis qu'on obtient l'*or rouge* avec du vitriol de cuivre, et de l'*or vert* en ajoutant plus d'argent. L'argent employé est celui que les fabriques chimiques livrent pour la décoration de la porcelaine.

Par ce moyen, on arrive à des effets charmants.

TURQUIE

Une manufacture de céramique. — On dirait que, depuis l'Exposition universelle de 1889, les Turcs se sont pris d'une activité toute nouvelle pour les industries d'art. Il n'y a pas longtemps que la maison Modiano-Levi et Cᵒ a établi à Pacha-Baklche une fabrique de verrerie, et celle-ci fait déjà une concurrence réelle aux produits importés. Le gouvernement ottoman vient encore de concéder à un industriel, M. Baltazzi, les terrains nécessaires pour la construction d'une manufacture de céramique à vapeur, à Guruke-Souyon.


L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
Le Beau dans l'Utile.
UNE
LETTRE-PROGRAMME
DE
M. Eug. GUILLAUME[1]
A Monsieur Victor Champier
RÉDACTEUR EN CHEF
de la Revue des Arts décoratifs.
Cher Monsieur,
Au moment où vous désirez donner
à la Revue des Arts décoratifs plus
d'extension et une activité plus grande,
[1] Nous avons tenu
à reproduire ici cette
P.V. Galland

permettez-moi de vous entretenir d'un sujet digne à tous égards de votre attention : vous comprenez que je veux vous parler de l'enseignement du dessin. Il doit être, en effet, pour nous l'objet d'une préoccupation constante et d'une vive sollicitude.

On sait assez quels progrès il a réalisés chez toutes les nations civilisées. Tandis que nous ne faisions que nous en occuper théoriquement, nos rivaux fondaient des écoles, créaient des institutions qu'ils dotaient richement. Ces établissements, qui existent depuis plus de vingt ans, sont aujourd'hui dans un état prospère; ils tiennent, en partie, ce que l'on se promettait d'eux.

C'est seulement à partir de 1878 que nous avons commencé à prendre une part active au mouvement et que le dessin a été régulièrement introduit et méthodiquement enseigné dans toutes nos écoles. On peut dire que depuis ce temps nous avons obtenu des résultats considérables. Mais nous nous apercevons encore que nous avons trop tardé à nous mettre à l'œuvre; nous nous ressentons de n'avoir pas un assez long passé.

En effet, ce n'est pas assez, en pareille matière, d'inscrire dans la loi que le dessin sera obligatoire et qu'il aura partout sa place, depuis l'école primaire jusqu'au lycée. Il ne suffit même pas qu'il reçoive une large subvention. Sans doute on peut assez promptement créer des séries de modèles et les répandre. Il est facile aussi de transformer des locaux, d'améliorer la situation des maîtres, d'accorder des encouragements aux élèves. Tout cela dépend, en partie, des ressources du budget. Mais un élément indispensable au succès de l'entreprise, élément qu'il est impossible de faire naître, de produire à volonté, c'est un corps de professeurs capables et dévoués. Pour cela, il faut du temps et un travail d'une nature spéciale.

Depuis 1879 on s'est mis en mesure de combler la lacune qui existait sur ce point. Non seulement le Conseil supérieur de l'Instruction publique a fixé tout ce qui touche à l'enseignement, mais encore il a formulé des programmes pour l'obtention d'un certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin et d'un diplôme de professeur. Depuis lors, chaque année, au mois d'août, ont lieu des examens à la suite desquels ces deux titres sont délivrés. Un assez grand nombre d'artistes sont déjà sortis, à leur honneur, de ces concours. Ils sont devenus des maîtres, maîtres réellement capables et qui ont été très généralement pourvus d'emplois.

Pour mettre les candidats à même d'aborder utilement les épreuves réglementaires, on a eu l'idée d'ouvrir, pendant les vacances de Pâques, des sessions normales qui sont de véritables sessions d'instruction et de répétition. Pendant plusieurs jours, les aspirants qui y participent sont exercés à dessiner. En même temps on s'efforce, au moyen d'entretiens et de conférences, de fixer leurs idées sur les questions de méthode, de théorie, de science, d'histoire et de pédagogie qui peuvent leur être posées conformément au programme.

Ces sessions ont porté leurs fruits : elles ont eu un véritable succès. Mais on ne peut se dissimuler qu'elles sont trop courtes. Sur plusieurs des sujets abordés au cours de ces sessions il faudrait revenir, donner des explications nouvelles, ajouter des commentaires, entrer dans des détails qu'une ou deux conférences ne comportent pas.

Il est en effet plusieurs parties des examens qui ne peuvent que difficilement être préparées d'une manière complète, surtout pour les candidats qui viennent des départements. Ils sont souvent dans l'impossibilité d'acquérir certaines connaissances, parce qu'ils ne

lettre que M. Eugène Guillaume nous a fait l'honneur de nous adresser il y a déjà un certain temps, parce qu'elle trace, avec la précision et la haute autorité de celui dont elle émane, le plan que nous comptons suivre dans cette partie de notre *Revue* : devenir pour tous les professeurs de dessin et pour les aspirants à ce titre, un organe véritablement utile, et, s'il se peut, indispensable.

disposent ni des livres ni des documents figurés qui répondent directement aux exigences du programme. D'ailleurs, jusqu'ici, il n'existe pas d'ouvrages spéciaux sur certaines de ces matières; ou bien, s'il en existe, ils n'ont pas été composés de manière à servir à la préparation des examens. Pour tout ce qui touche à la pédagogie du dessin, par exemple, les publications existantes laissent encore à désirer.

Ne pensez-vous pas, cher Monsieur, que la *Revue des Arts décoratifs* se prêterait encore heureusement à combler les lacunes que je signale, et qu'elle rendrait un grand service en donnant sa publicité à des travaux qui viendraient en aide à nos futurs professeurs?

Ces travaux, ces écrits seraient très simples dans la forme. Quant au fond, il serait rigoureusement tiré du programme des examens : on le suivrait pied à pied, on ne laisserait rien échapper de ce qu'il contient d'essentiel. On le comprend, il ne s'agit point ici de composer des traités, mais bien de fournir des notions précises et de donner des directions aux esprits. Déjà quelques-unes des conférences faites à l'occasion des sessions normales ont été imprimées et donnent la mesure de ce qu'il reste à faire. A mon sens, donc, des commentaires du même genre devraient s'étendre à toutes les parties du programme; on pourrait même insister sur ce qui a été déjà dit. Ainsi, il sera toujours nécessaire de parler de la perspective et de la manière de conduire les opérations qu'elle nécessite. On sera toujours bien venu, en ce qui la concerne, à indiquer les méthodes les plus simples et les plus pratiques de la traiter. Le dessin géométral est aussi un sujet sur lequel il y aura toujours à donner des conseils profitables, parce que c'est un mode essentiel du dessin et que, cependant, la partie de l'examen dont il est l'objet laisse souvent à désirer.

La méthode à suivre pour dessiner d'après le plâtre et d'après nature a déjà été exposée dans une conférence; mais il y aurait, ce me semble, quelque chose à ajouter sur la pédagogie du dessin scientifique et du dessin d'imitation. Il y aurait aussi beaucoup à dire sur les corrections basées sur l'anatomie et sur les proportions du corps humain. Quelques observations sur la manière de dessiner une tête, d'après nature, seraient également fort utiles.

Du reste, à côté des articles d'ensemble que l'on pourrait faire sur les grandes divisions du programme, on serait bien inspiré aussi en traitant des questions de détail, et c'est peut-être par là qu'on rendrait les plus grands services. Cela constituerait de courtes notices. Ainsi, par exemple, on pourrait traiter à part *Des points en perspective* et de la *Manière de les établir* ou de les reconnaître. En ce qui concerne le *Tracé des ombres*, on pourrait s'occuper à part de chacun des solides élémentaires. On en ferait autant pour l'*Anatomie*, en analysant telle partie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité ou de la Renaissance et en montrant sa conformité parfaite avec l'ordre naturel. Ce serait la justification de l'art devant la science.

Une des parties du programme qu'il y aurait lieu de développer est celle qui a pour objet la *Connaissance des styles*. Les candidats doivent savoir les reconnaître, et, pour s'y préparer, ils sont dépourvus de ressources. Vous refuseriez-vous à introduire quelques gravures au trait dans le texte destiné à définir ces différents modes de l'art? Je pense que vous n'y verriez pas d'inconvénient.

Mais c'est sur l'*Histoire de l'art* que nos candidats ont le plus de peine à se préparer. Il y aurait là une succession de notices substantielles à faire. Le point de vue tout spécial auquel on devrait se placer pour les écrire serait, pour ceux qui voudraient bien se charger d'une pareille tâche, d'un grand intérêt. Là aussi, quelques planches seraient nécessaires.

Je pense que des travaux du genre que je viens d'indiquer conviendraient à la *Revue des Arts décoratifs*. En les publiant, elle contribuerait au développement d'une œuvre nationale; elle deviendrait l'organe de cette œuvre. L'enseignement du dessin, tel qu'il est entendu dans les épreuves pour le professorat, a un caractère tout à fait général. Il est aussi

propre à venir en aide aux métiers et aux industries qu'à l'art proprement dit. Il a pour objet le dessin dans son essence et dans son unité. C'est ainsi qu'il doit être envisagé aussi bien dans l'école primaire que dans les écoles des beaux-arts et dans les écoles d'art décoratif. On ne saurait oublier que c'est au sein de ces dernières que la réforme de l'enseignement du dessin a été tout d'abord appliquée et que le dessin a été embrassé dans son ensemble et dans la simultanéité nécessaire de ses applications. De la sorte, l'étude des trois arts inaugurés chez elles a fait son chemin et, par la force de la logique, est établie aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Mais on peut dire que les programmes arrêtés par le Conseil supérieur de l'instruction publique contiennent en principe toutes ces conséquences. Appliquons-nous donc à les développer, à les commenter, à en dégager l'esprit. C'est à cela, cher Monsieur, que je vous convie.

Veuillez agréer, je vous prie, l'assurance de mes sentiments distingués et de ma sympathie.

EUGÈNE GUILLAUME,
Membre de l'Institut, Inspecteur général
de l'enseignement du dessin.

L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS
A PARIS

I

Ab Jove principium. C'est par cette École qu'il nous faut commencer la série des études que nous allons successivement consacrer aux établissements de ce genre, en France et à l'étranger. Car c'est elle, en effet, qui est le point de mire vers lequel tendent les regards de tous les hommes véritablement compétents dont l'expérience pédagogique cherche incessamment à s'éclairer. C'est elle qui, depuis la réorganisation de l'enseignement du dessin, voilà maintenant dix ans, a su prendre la tête parmi les institutions du même genre, elle qui donne le pas aux autres, et, au milieu des hésitations inévitables des débuts, à l'heure où se posent les problèmes si délicats que comporte la question d'un enseignement de l'art décoratif, a apporté les plus décisives, les plus triomphantes démonstrations. L'École nationale des Arts décoratifs, qu'on ne s'y trompe pas, a un rôle considérable à jouer à l'heure qu'il est. Nous essaierons d'en indiquer le caractère ainsi que les difficultés. Auparavant, il importe qu'on soit nettement fixé, sans malentendu possible, au sujet de la place toute particulière qu'elle occupe dans l'échelle de l'enseignement de l'art. Le public, en général, ne s'en rend pas un compte suffisamment exact. Il tend à l'assimiler aux grandes écoles professionnelles créées soit par la Ville de Paris, soit dans les départements. Cette erreur semble partagée même par certaines personnes que leur situation, au Parlement ou dans des commissions officielles, amène parfois à soulever les questions de cet ordre, et cela entraîne à des confusions préjudiciables aux intérêts qu'on prétend servir. En France, les mouches du coche ont toujours été en nombre, et il est ordinairement plus difficile de faire parler ceux qui savent que de faire taire ceux qui ignorent.

En réalité, l'École nationale des Arts décoratifs de Paris est consacrée à l'enseignement supérieur et général de l'art au même titre que l'École des Beaux-Arts de la rue Bonaparte. La différence est en ceci que, tandis que cette dernière forme les élèves à l'art du tableau, de

la statuaire, de l'architecture et de la gravure, la seconde s'attache surtout à leur apprendre à se servir du dessin comme d'un merveilleux instrument pour développer le sens de l'observation, et à l'appliquer selon les lois de la raison, de la logique — auxiliaires de la beauté — au décor et à la composition des objets à notre usage. Saisit-on bien la distinction? Au premier abord, elle semble vague. Elle est capitale, si l'on va au fond des choses. L'art décoratif, ainsi que l'a dit M. Sully-Prudhomme [1], est « le plus compliqué et peut-être, par cela même, le plus difficile de tous ». En effet, ajoute le délicat poète, les autres artistes n'ont pas à se préoccuper de concilier l'utile avec le beau, parce que la nature même résout ce problème dans les beaux modèles, ou parce que, dans leurs œuvres comme dans celles du musicien, la question ne se pose même pas. Mais l'architecte, l'artiste décorateur, au contraire, est le plus souvent tenu de faire du beau avec l'utile. De là une direction nécessairement tout autre imprimée à l'éducation, une part plus large faite à l'habitude de raisonner, d'approprier le décor à la forme et la forme aux matériaux de construction. De là une façon sensiblement différente de concevoir et de présenter le dessin, car il ne s'agit plus ici d'employer l'estompe

École nationale des Arts décoratifs.— Cours d'applications décoratives (année scolaire 1891).
1er prix, M. Émile Fellu : Modèle de descente de lit.

et le tortillon, de s'occuper de l'effet plus ou moins pittoresque obtenu par des valeurs d'ombre et de lumière. Il faut avant tout que le dessin s'exprime avec netteté, qu'il dise des choses précises, qu'il ait des contours bien déterminés que puissent lire et traduire les ouvriers de l'industrie. En un mot, théoriquement, il y a entre l'enseignement de l'École des Beaux-Arts et celui de l'École des Arts décoratifs la différence qui tient à la divergence du but à atteindre. Si l'on veut avoir un exemple saisissant du contraste des résultats obtenus, il faut relire la page dans laquelle Viollet-le-Duc [2] met en présence deux jeunes gens, André et Jean, l'un sorti de l'établissement de la rue Bonaparte, l'autre formé par le genre d'éducation de l'École des Arts décoratifs. Le premier, André, est proposé pour fournir des modèles à une importante maison de décoration. Il a obtenu le second grand-prix de Rome, il est patroné par les plus célèbres artistes. Viollet-le-Duc demande :

[1] *L'Expression dans les beaux-arts*, 1883, 1 vol. in-8°, chez Lemerre, page 248. Il faut lire dans ce rare et précieux livre, d'une philosophie un peu abstraite mais bien suggestive, les belles pages consacrées à l'art de l'architecture et à l'industrie.

[2] Viollet-le-Duc : *Histoire d'un dessinateur*, Hetzel, édit., page 293 et suiv.

« — Et ce jeune homme est-il au courant des diverses fabrications avec lesquelles il se trouvera en rapport?

» — Pour cela, je n'en sais rien.

» — Et est-il en état, tout bon dessinateur qu'on le veut dire, de donner des modèles propres aux nombreuses branches de notre fabrication?

Ecole nationale des Arts décoratifs. — Cours de composition d'ornement (M. Delaroque, professeur). Composition de carreaux céramiques par l'élève Lelong.

Ecole des arts décoratifs. — Cours de composition d'ornement (M. Delaroque, professeur). Composition de carreaux céramiques, par l'élève Balthazar.

» — Probablement.

» — Probablement, ce n'est pas une certitude; a-t-il beaucoup vu?

» — Je ne saurais le dire.

» — Sait-il de quoi se composent les bronzes? Connait-il les bois? Les a-t-il vu employer?

TRAVAUX D'ÉLÈVES · (Ecole des Arts décoratifs de Paris)

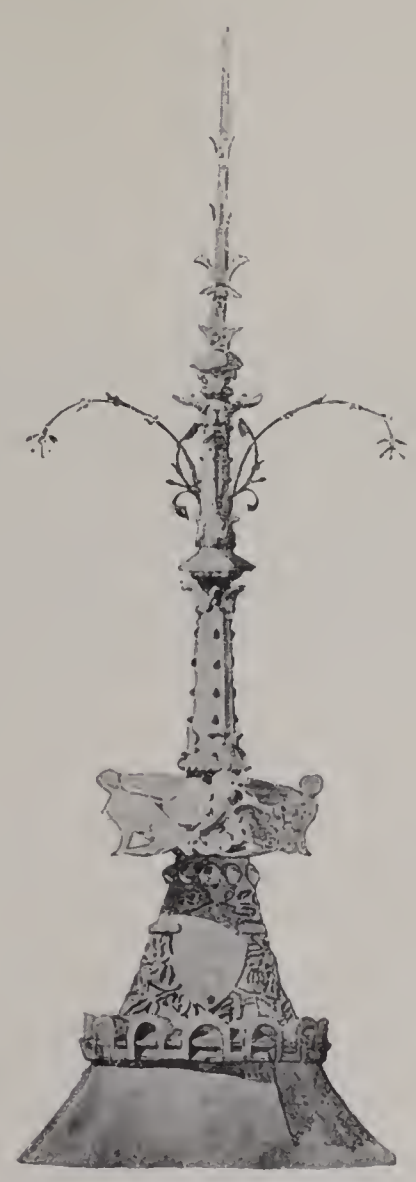
COMPOSITION POUR UNE DESCENTE DE LIT
DEVANT ÊTRE EXÉCUTÉE EN TAPIS MÉCANIQUE (LONG. 1M 70)
1er & 2e PRIX DU COURS DES APPLICATIONS DÉCORATIVES
A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS (ANNÉE 1891)

Sait-il comment on forge le fer et comment on le soude à chaud? Comment on argente et comment on dore? Comment on incruste métal sur métal? Comment se fait la marqueterie et se travaille l'ivoire? A-t-il quelque principe de mécanique? Sait-il comment on émaille la terre ou le métal? Comment on travaille le verre? Comment se fait la peinture sur faïence? A-t-il appris tout cela à l'École des Beaux-Arts?

» — Vous en demandez beaucoup!

» — Je demande ce qu'il nous faut, rien de plus.

Cours d'architecture (M. Genuys, professeur). Composition d'un épi de faîtage en plomb par l'élève Paillard.



Cours d'architecture (M. Genuys, professeur). Composition d'un épi de faîtage en plomb par l'élève Bourgeois (1891).

» — Ce jeune homme, qu'on dit très intelligent, apprendra bien vite tout cela.

» — Oh! c'est à vos dépens, j'imagine.

» — Mais du moment qu'il est bon dessinateur!

» — Dessinateur de quoi? Des banalités auxquelles vous voulez échapper? Il ne s'agit pas seulement pour nous de manier habilement le crayon ou le pinceau, il s'agit de composer en raison des divers modes de fabrication auxquels il faut donner des modèles. »

Bref, André est agréé tout d'abord et préféré à Jean qui, lui, n'a pas obtenu de second grand-prix de Rome, et auquel, à cause de cela, on ne suppose pas des qualités d'artiste aussi certaines que chez André. Mais bientôt il faut en rabattre. Les modèles que fournit André pour sa maison de décoration sont composés sans méthode, sans connaissance des matériaux mis en œuvre. Ils sont inexécutables. Le chef de fabrication lui adresse-t-il quelque observation? André s'indigne. « Ose-t-on lui demander de soumettre l'art à de vulgaires moyens matériels! C'est aux moyens matériels à se plier à l'art! » La maison périclite. Alors on revient à Jean qui, lui, avec moins de phrases creuses que son concurrent, avec une imagination moins altière, mais avec un sentiment de l'art discipliné par la science, crée des modèles originaux et élégants. Il devient un grand décorateur. Quant à André, ex-lauréat de l'Institut, il finit par demander un emploi dans l'Administration des chemins de fer.

Nous avons tenu d'autant plus à reproduire cette anecdote de Viollet-le-Duc, que l'illustre architecte connaissait bien l'École des Arts décoratifs où il fut à une époque professeur, et qu'il appréciait mieux que personne les qualités rationnelles de l'enseignement dont il a été l'éloquent apôtre. De plus, à l'heure qu'il est, beaucoup trop de gens, dans la population parisienne, ne sachant pas la différence qui existe entre l'École des Beaux-Arts et celle de la rue de l'École-de-Médecine, s'imaginent que celle-ci n'est que le vestibule de celle-là, quelque chose comme une sorte d'institution préparatoire, et ils y envoient leurs enfants avec l'arrière-pensée de ne les y laisser que le temps bien juste d'y recevoir les premiers éléments dont leur génie, pensent-ils, a d'ailleurs à peine besoin avant d'aller s'épanouir en liberté à l'École des Beaux-Arts. A ce sujet, l'éminent directeur de l'École des Arts décoratifs, M. Louvrier de Lajolais, a tracé une plaisante silhouette[1] de la scène habituelle des parents qui viennent lui présenter des élèves :

Combien de fois n'ai-je pas entendu un père me dire en m'amenant son fils : « Je vous le confie pour que vous dirigiez ses dispositions étonnantes. » Je fais remarquer que l'enfant devra d'abord suivre, d'une façon méthodique, les cours de notre programme et commencer par le dessin géométrique. « Oh! non, répond le père, mon fils n'a pas besoin d'apprendre tout cela; c'est inutile pour un enfant qui a fait le portrait de sa mère à quatre ans. C'est un artiste. »

Que voulez-vous dire à ces parents qui ne comprennent pas qu'un enfant ne peut pas gagner sa vie à quinze ans s'il n'a pas les connaissances indispensables à l'exercice de toutes les professions se rattachant à l'art?... On ne *fait* pas un artiste... La grande difficulté est de faire apprendre les choses par le commencement.

C'est ce commencement dont, par une singulière méprise, ne veulent point entendre parler les débutants, qui pensent qu'un art peut s'exercer sans étude préalable, sans la connaissance du mécanisme par lequel cet art doit s'exprimer. Or ce mécanisme, c'est le dessin. M. Louvrier de Lajolais, dans le document cité plus haut, donne encore un curieux exemple de l'ignorance des jeunes *prodiges* qui s'imaginent être des artistes avant de savoir le premier mot du métier.

Tout dernièrement, dit-il, un professeur des divisions élémentaires du dessin examine une feuille d'exercice et dit à l'élève : « Ce nez n'est pas d'aplomb ; il faudrait tracer une perpendiculaire à cette ligne-là. » L'enfant écoute, ne comprend pas et dit : « Qu'est-ce que c'est qu'une perpendiculaire? » Un autre, demandant à un élève qui dessinait d'après un solide géométrique où il avait mis la ligne d'horizon, a reçu cette réponse naïve, mais désolante : « Je l'ai laissée à la maison. »

De ce qui précède, il résulte donc que le caractère de l'enseignement de l'École des Arts décoratifs est d'être *général*, contrairement à l'idée qu'on a que cet enseignement est spécial

[1] A la Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, en 1881. Voir le *Rapport* publié en 1884, page 234.

et professionnel. Il est vrai qu'il a pour objet final de former des décorateurs. Mais l'état de décorateur impliquant la connaissance de l'application de tous les arts plastiques aux manifestations qui leur sont propres dans la totalité de leurs ressources, il s'ensuit qu'il exige une initiation supérieure et pratique de leur mécanisme. Puis, à cette connaissance complète des arts de la peinture, de l'architecture et de la sculpture, il faut ajouter l'étude compliquée du maniement simultané de leurs divers éléments en vue du décor, et, en outre, la science sommaire des matériaux dont on aura à se servir, soit que l'on compose des œuvres d'art avec des métaux, soit avec de la terre, du verre, de la dentelle, des tissus, etc. C'est ici que s'affirme la différence de l'enseignement de l'institut de la rue de l'École-de-Médecine avec l'établissement de la rue Bonaparte. A l'École des Beaux-Arts, on se spécialise pour ainsi dire dans l'étude de la figure; à l'École des Arts décoratifs, on étend la connaissance de l'art à l'ensemble de ses moyens d'expression.

Tel est, sommairement exposé, le caractère distinctif de ces deux Écoles, les deux plus fortes, les deux plus importantes qui, en France, soient consacrées à l'enseignement de l'art.

Cours des applications décoratives.
Adaptation de la feuille de fraisier pour une bordure courante, par l'élève Ziegler (1891).

Telle est la tendance particulière de chacune, en nous en tenant au principe même qui constitue leur point de démarcation, et sans nous attacher, pour l'instant, à signaler l'esprit de direction qui, ainsi qu'on le verra par la suite, semble présentement s'inspirer, à l'École des Arts décoratifs, de doctrines plus larges, d'idées plus jeunes, moins académiques, mais, à notre avis, plus fécondes que dans l'autre École.

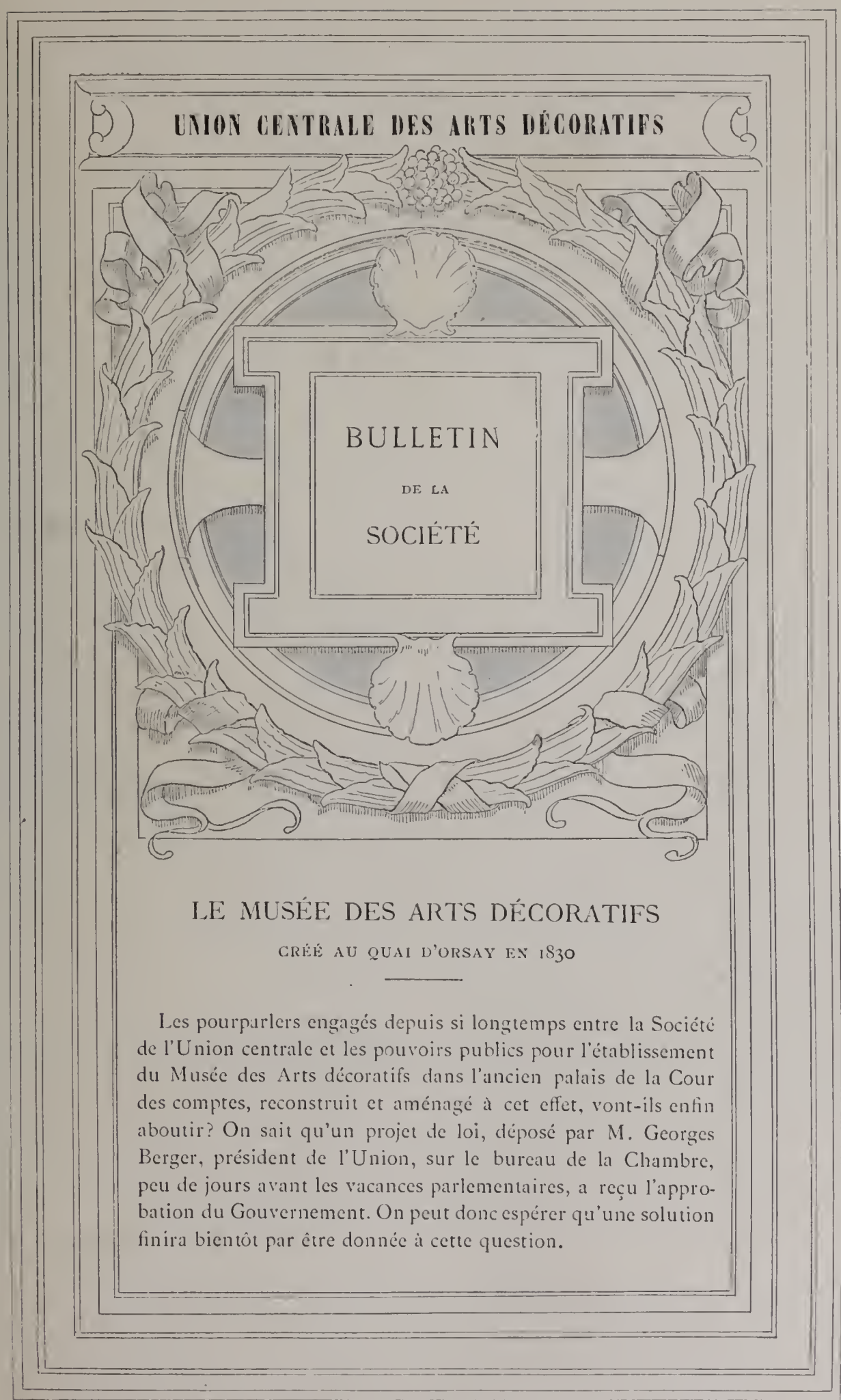
On comprend, après cela, quel est et quel peut être le rôle prépondérant qu'est appelé à jouer l'établissement dont nous parlons, à l'heure surtout où nos arts du mobilier, livrés aux caprices de fabricants et de dessinateurs sans méthode, oscillent à l'aventure entre l'imitation pure et simple des œuvres du passé et la recherche déréglée du bizarre ou de l'excentrique. Une pareille école, si elle est bien menée, si on sait satisfaire à ses besoins, élargir son cadre et lui donner tout le prestige extérieur qui paraît lui manquer et sans lequel le public continuerait à méconnaître sa haute influence réformatrice, une pareille école, disons-nous, est destinée à purifier à brève échéance notre style contemporain des éléments hétérogènes, insipides et malsains qui nuisent à son développement et l'altèrent. De chez elle sortiront non seulement des artistes qui apporteront à l'industrie parisienne un ferment nouveau de savoir et de goût, mais des décorateurs véritablement dignes de ce nom, pénétrés des doctrines rationalistes dont Viollet-le-Duc a montré l'irrésistible puissance, et qui redonneront à l'industrie française l'éclatante et glorieuse supériorité devant laquelle, durant des siècles, se sont inclinés nos rivaux. Déjà, grâce à l'homme exceptionnel qui est à sa tête, et malgré

l'indifférence des pouvoirs publics, qui laissent tomber en ruines les bâtiments où elle se trouve misérablement à l'étroit, l'École des Arts décoratifs a donné des résultats qui ont provoqué l'étonnement jaloux des étrangers en 1889. Déjà on a vu, depuis ces dernières années, sortir de son enseignement des artistes tels que les Delaherche, les Cavaillé-Col, les Rouillard, les Caussé, etc., dont les œuvres sont en train de rehausser notre industrie d'un cachet de distinction et de rare originalité. Encore un peu de temps et l'on verra quelle moisson donneront les jeunes talents formés à cette enseigne.

Mais il est temps d'aborder l'examen de l'organisation de l'École, de résumer son histoire, et de dégager l'esprit des divers cours suivis par les élèves en indiquant les programmes et l'orientation intellectuelle de chacun des professeurs. C'est ce que nous ferons dans un prochain article.

(A suivre.) V. Ch.

Cours des applications décoratives. — Études de la feuille de fraisier, par l'élève Ziegler, pour la composition de la bordure page 59.



LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

CRÉÉ AU QUAI D'ORSAY EN 1830

Les pourparlers engagés depuis si longtemps entre la Société de l'Union centrale et les pouvoirs publics pour l'établissement du Musée des Arts décoratifs dans l'ancien palais de la Cour des comptes, reconstruit et aménagé à cet effet, vont-ils enfin aboutir? On sait qu'un projet de loi, déposé par M. Georges Berger, président de l'Union, sur le bureau de la Chambre, peu de jours avant les vacances parlementaires, a reçu l'approbation du Gouvernement. On peut donc espérer qu'une solution finira bientôt par être donnée à cette question.

A ce propos, l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* vient de publier un assez curieux document. Il s'agit d'un décret rendu par le roi Charles X, le 28 janvier 1830, et ainsi conçu :

Article premier. — Le bâtiment dont les constructions avaient été commencées sur le quai d'Orsay, dans notre bonne ville de Paris, est et demeure affecté à l'exposition des produits de l'industrie.

Art. II. — Dans le cours de la prochaine session législative, un projet de loi sera présenté aux Chambres à l'effet de pourvoir aux dépenses de construction du musée de l'Industrie.

Art. III. — Nos ministres et secrétaires d'État aux départements de l'Intérieur et des Finances sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution de la présente ordonnance qui sera insérée au *Bulletin des Lois*.

Charles.

Dans le rapport qui précède le décret, et qui est fort long, le ministre expose ainsi son projet :

Il existe sur l'un des plus beaux quais de la capitale un bâtiment d'une immense étendue, d'une architecture imposante, qui, depuis plusieurs années, attend une destination digne de sa grandeur et de sa beauté, qui ne saurait être livré plus longtemps à l'abandon, sans qu'il en résultât une perte considérable pour l'État, et dont la Chambre des députés semblait avoir pressenti l'emploi, quand elle refusa d'en autoriser l'aliénation. Ce palais ne saurait être consacré qu'à une institution d'une haute importance. Il occupe un terrain entièrement circonscrit par des rues droites et suffisamment spacieuses. Il présente, dans son rez-de-chaussée et dans son premier étage réunis, une surface d'environ 10,000 mètres carrés; c'est-à-dire 2,000 mètres de plus qu'il n'a fallu pour l'exposition la plus considérable qu'on ait vue jusqu'à ce jour. Il pourrait, sans de très grands frais, être surmonté d'un attique, parce que, des murs intérieurs devant être supprimés, cette suppression offrirait, en grande partie, les matériaux nécessaires à la nouvelle construction. Ainsi le premier étage et le rez-de-chaussée seraient entièrement réservés à l'exposition de nos richesses manufacturières.

On a exprimé des doutes sur la convenance, pour un semblable établissement, du quartier où cet édifice se trouve situé. Le musée de l'industrie, a-t-on dit, devrait être placé au centre des travaux industriels. Cette observation disparaît devant le plus léger examen. Il importe peu, en effet, aux fabricants que leurs produits aient à parcourir une distance un peu plus considérable, quand d'ailleurs ce trajet est toujours d'une si courte durée. Ce qui leur importe, c'est que l'exposition ait lieu à portée de ces quartiers qui, par le nombre, par l'importance des établissements publics qu'ils renferment, par le voisinage de la demeure royale, sont comme le rendez-vous habituel de tous les habitants de la capitale et des nombreux étrangers qui se rendent dans ses murs. Sous ce rapport et sous celui de la facilité de la circulation, aucun édifice ne saurait être plus convenablement situé. Ce bâtiment satisfait donc à toutes les conditions, et le choix en sera d'autant plus heureux qu'il est urgent de préserver des constructions dispendieuses et depuis longtemps abandonnées d'une ruine aussi affligeante qu'inévitable.

En résumé, Sire, une dépense actuelle d'environ trois millions, voilà les conséquences du projet, considéré sous le rapport financier; un beau monument préservé d'une ruine imminente, un asile offert aux sociétés dont les efforts ont pour but le développement de la prospérité publique, une dotation vraiment royale accordée à l'industrie agricole et manufacturière, un utile encouragement donné à tous les travaux qui peuvent encore ajouter à la splendeur d'un trône sur lequel dix siècles ont déposé tant de souvenirs chers à la France, telles en sont les conséquences morales et politiques.

La révolution de 1830 empêcha l'exécution du projet.

Mais ne croirait-on pas que les lignes qui précèdent — décret et rapport — sont d'hier? La question du musée semble moins avancée maintenant qu'en 1830.

LES ACQUISITIONS DU MUSÉE

Nous avons récemment entretenu nos lecteurs des principales acquisitions faites au début de cette année par le Musée des Arts décoratifs. On a vu, notamment, quel vif intérêt présente la reconstitution d'un ensemble comme le salon de l'hôtel Rochegude, à Avignon, qui fait revivre dans son aspect architectural et dans le détail de son décor un des plus remarquables spécimens de l'art français au temps de la Régence. Les acquisitions faites aux ventes publiques ont été assez nombreuses, et les membres de la Commission d'achats du Musée ont été, cet hiver, particulièrement favorisés, car les ventes importantes n'ont pas manqué, auxquelles il était possible de glaner des œuvres intéressantes pour l'histoire de l'art décoratif. Nous avons signalé déjà les choix faits dans les collections Dupont-Auberville, si riches et si variées. Il nous reste à parler des autres.

VENTE BÉRARD

Parmi les collections de dessin des maîtres anciens, celle de M. Ch.-Eugène Bérard, architecte, était à juste titre l'une des plus estimées. On l'avait vue figurer à plusieurs expositions, notamment à celle des dessins d'ornement organisée en 1888, au palais de l'Industrie, par l'Union centrale des Arts décoratifs, dont elle avait constitué l'un des principaux appoints; le Musée ne pouvait donc pas manquer de suivre cette vente, et il a été assez heureux pour arriver à se rendre acquéreur de 27 dessins du plus grand intérêt dont nous donnons ci-dessous une indication sommaire.

Huit petits cadres pour panneaux décoratifs, figures, fleurs et ornements à la plume relevé d'aquarelle, par *Gillot*.

Double motif pour fond de salle, à la plume lavé de bistre (école italienne).

Décoration de salon, de style pompéien. Aquarelle gouachée, de *Guénepin* (école française, 1781-1842).

Deux feuilles grandes miniatures d'armoiries, aquarelle avec rehauts d'or, par *P.-V. Hattem* (école allemande).

Décoration de jardin; portique en treillage; à gauche, balustrade garnie de vases de fleurs. Aquarelle, par *Jacques de Lajoue* (école française, 1686-1761).

Dix-sept petits motifs d'ornements sur fond noir. A la plume, par *Percier* (école française, 1764-1838).

Les deux initiales H et D entrelacées et timbrées d'une couronne ducale. A la plume, lavé de bistre, par *Charles-Germain de Saint-Aubin* (école française, XVIIIe s.).

Porte entre des pilastres qui supportent une arcature. A la plume lavé d'encre de Chine, par *Gilles-Paul Couivet* (école française, 1731-1788).

Amour debout sur une corbeille de fleurs. A la plume lavé d'encre de Chine, par *G.-P. Couivet*.

Plafond plafonnant. A la plume lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc sur papier teinté, par *Georges Charmeton* (école française, 1619-1674).

Quatre feuilles. Trophées composés d'emblèmes ecclésiastiques, religieux et guerriers. Sanguines, par *Pierre-Philippe Choffard* (école française, 1729-1809).

Angle d'un plafond (Hercule terrassant l'hydre de Lerne). A la plume lavé d'encre de Chine, par *Jean Cotelle* (école française, vers 1610-1676).

Six modèles d'orfèvrerie, deux flambeaux d'applique, deux lampes de style antique et deux poignées d'épées. A la plume lavé d'encre de Chine et d'aquarelle, par *Jean-Charles Delafosse* (école française, 1734-1789).

Partie gauche d'un ornement de porte de serrurerie. Plume et lavis, par *Louis Fordrin* (école française, XVIIIe siècle).

Projet pour un fond de salon. Aquarelle, par *Claude Gillot* (école française, 1673-1722).

Projet de décoration d'un fond de salon, avec glace et accessoires mobiliers. A la plume lavé d'encre de Chine, par *de la Londe* (école française, XVIIIe siècle).

Décoration de cheminée surmontée d'une glace et encadrée de panneaux, ornés de vases et de guirlandes de fleurs. A la plume lavé d'encre de Chine et d'aquarelle, par *de la Londe*.

Globe fleurdelisé et couronné; de chaque côté, une Renommée assise sur un hippocampe. Lavis d'encre de Chine, par *Charles Lebrun* (école française, 1619-1690).

Couronnement. Couronne de chêne tenue par deux femmes assises et drapées, escortées d'amours. A la plume lavé d'encre de Chine, par *Charles Lebrun.*

Angle de plafond à compartiments, au chiffre de Louis XIV. Plume et lavis d'encre de Chine, par *Jean Lepantre* (école française, 1611-1681).

Plafond à compartiments, décoré de figures et d'ornements. A la plume lavé d'encre de Chine, par *Jean-Baptiste Loir* (école française, commencement du XVIIIe siècle).

Vantail de porte. Dans le panneau principal, un trophée d'armes au-dessus, dans un médaillon, la couronne de France entourée de lis et de roses. A la plume lavé de bistre, par *Daniel Marot* (école française, 1655-1718).

VENTE VATELIN

Porcelaines pâte tendre.

1° Une assiette de Sèvres à décor de bouquets en camaïeu rose;

2° Assiette de Sèvres, à décor de bouquets en camaïeu bleu;

3° Assiette de Sèvres à décor de bouquets polychromes;

4° Une assiette de Vincennes à bords lobés, marlis gaufrés en vannerie et filets or, décorée au centre d'un bouquet polychrome;

5° Pot à lait, à bouquets groupés en relief et décor de guirlandes polychromes; l'anse et le bord sont relevés de filets bleus. Porcelaine tendre de Mennecy.

VENTE VALPINÇON

Bois sculptés bijoux.

1° Bois sculptés. Quatre pilastres à chapiteaux, décorés de pentes d'armures, de médaillons chiffrés, de rubans et de fruits. Travail espagnol du XVIe siècle, attribué à Alonzo Berruguetto;

2° Bijoux de corsage composés de trois plaques superposées à rinceaux et fleurons à jour en argent, enrichis d'émeraudes et de roses et surmontés d'un aigle aux ailes éployées (XVIIIe siècle);

3° Deux pendants d'oreille à rinceaux, feuillages et festons, enrichis de roses, monture en or, XVIIe siècle.

VENTE CH. CHAPELIN

La Jeunesse, éventail. Aquarelle (signée à gauche).

Hommage à la beauté, éventail. Dessin au crayon noir.

VENTE PH. BURTY

Métal.

1° Pointe de flèche, motif en forme de cœur;

2° Quinze gardes de sabres (bronzes japonais); deux d'entre elles décorées d'émaux translucides;

3° Douze Kodzuka en bronze, cuivre doré et Shakoudo;

4° Sébille de forme lobée en fer incrusté d'argent;

5° Théière en forme de fagots noués (fer);

6° Vase à patine blonde et panse aplatie (bronze);

7° Tasse conique à manche recourbé (bronze);

8° Vase de forme élancée (bronze);

9° Vase à panse surbaissée (bronze);

10° Porte-bouquet d'applique, formé par une plante de la famille des cucurbitacées (bronze);

11° Vase à patine claire, forme balustre (bronze);

12° Vase forme balustre orné de deux anses latérales (bronze).

Écaille.

Quatre peignes en écaille, ornés de perles bleues et à décors de fleurs laqués (Japon).

Faïences et porcelaines.

1° Deux vases en porcelaine blanche, de Chine, à décors de fleurs gravés;

2° Coupe basse à bord plat, fond bleu empois (porcelaine de Chine);

3° Bouteille à Saké en faïence, de forme carrée (Hizen);

4° Cinq petits compotiers à décor de feuillages et de fleurs, terre émaillée (Kioto).

Le Musée, s'attachant à former chaque jour des ensembles nouveaux, vient d'installer des vitrines renfermant des collections de peignes et de gardes de sabres japonais dont les spécimens variés permettent, dès à présent, de faire une étude complète des plus riches motifs de décoration appliqués à ces objets.

(*A suivre.*)

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

SOIERIES LYONNAISES (XIXe SIÈCLE)

DAMAS BROCHÉ, REPRÉSENTANT DES ORCHIDÉES MULTICOLORES

DISPOSÉES EN FORME DE SOLEIL

COMPOSITION DE M. ARTHUR MARTIN. — EXÉCUTION DE MM. SCHULZ-GOURDON ET Cie

Hôtel de Madame Salomon de Rothschild (Façade sur la rue Berryer.)

L'HABITATION MODERNE

HOTEL DE MADAME SALOMON DE ROTHSCHILD

L'ANCIENNE FOLIE-BEAUJON ET LA MAISON DE BALZAC

Il y a quelques semaines, une note parue dans les journaux portait à la connaissance du public que la Bibliothèque Carnavalet venait de s'enrichir d'un album de photographies gracieusement offert par Madame la baronne Salomon de Rothschild et reproduisant les vues intérieures et extérieures du magnifique hôtel que celle-ci vient de faire construire au numéro 11 de la rue Berryer, tout près de l'avenue Friedland. A l'album était jointe une porte en marqueterie de bois de couleurs provenant de l'hôtel où est mort Balzac, sorte d'épave religieusement conservée parmi les décombres de l'habitation de l'illustre romancier, sur l'emplacement de laquelle s'étendent aujourd'hui les jardins entourant la somptueuse demeure de Madame de Rothschild. Assurément, la pensée qui a inspiré la donatrice est aussi intelligente que délicate, et il serait à souhaiter que son exemple fût suivi par beaucoup de nos *Mécènes* (?) contemporains qui, pour la plupart, mettent un soin jaloux à entourer

de mystère les trésors d'art dont ils emplissent leurs demeures. « Divulguer les chefs-d'œuvre que nous payons au poids de l'or! s'écrient-ils. Mais ils seraient immédiatement copiés par l'industrie. Allons donc! Chacun pour soi! » Nous sommes loin des mœurs de l'ancienne noblesse et de la libéralité de ces grands seigneurs qui tenaient à honneur d'ouvrir toutes grandes les portes de leurs palais aux artistes en quête de modèles inédits et d'idées originales. Ces ancêtres comprenaient que c'était d'une certaine manière servir encore le pays et contribuer à sa gloire que de favoriser l'expansion du goût... Mais où sont les neiges d'antan! La terreur des abominables pastiches industriels et l'appréhension de la redoutable photographie ont changé tout cela... Passons.

Le cadeau fait par Madame Salomon de Rothschild à la Bibliothèque de la Ville de Paris était pour la *Revue des Arts décoratifs* une trop précieuse occasion d'inaugurer la série des études qu'elle compte consacrer aux « Habitations modernes » pour que nous ne la saisissions pas. Avec une bonne grâce dont nous ne saurions nous montrer assez reconnaissant, il nous a été permis de visiter l'hôtel dans toutes ses parties et d'offrir aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* la reproduction des principales pièces qu'il contient. Pénétrons donc dans cette belle demeure, regorgeant de chefs-d'œuvre, qui évoque à la fois le souvenir de Balzac et celui du financier Beaujon. Mais avant d'en entreprendre la description un court historique est nécessaire.

I

Le terrain sur lequel a été construit l'hôtel en question, situé dans le quartier du Roule, est circonscrit d'un côté par la rue Berryer, à droite par la rue de Balzac, et pour le reste par l'avenue de Friedland. Il a son histoire. C'est là qu'au siècle dernier le fameux Beaujon fit construire la coquette demeure où il venait se livrer, en galante compagnie, aux joies sensuelles dont sa fantaisie d'épicurien fastueux sut, d'après la chronique, si bien varier les raffinements. On le nomma le *Pavillon de la Chartreuse,* sans doute par antithèse, la vie qu'on y menait étant aussi peu monacale que possible, ou bien encore la *Folie-Beaujon,* selon l'expression à la mode en ce temps où il était d'usage parmi les riches élégants d'avoir, autour de Paris, une aimable villa à l'abri des regards indiscrets, quelque chose comme une « garçonnière » de grand luxe, pour y faire la fête.

La construction, commencée en 1781, fut exécutée avec un grand goût par l'architecte Girardin. Dans son *Guide du Voyageur à Paris,* daté de 1787, Thierry parle complaisamment de cette habitation coquette dont Girardin, pour satisfaire aux caprices du propriétaire, fit un petit temple de la volupté, machiné comme un théâtre, avec des chambres à surprises, éclairées par le haut pour que nul n'en pût pénétrer le mystère. Il parle de certaine corbeille de fleurs qui, au moyen d'un ressort, sortait du sol, se posait d'elle-même près d'une visiteuse sans défiance, puis s'ouvrait brusquement en prenant la forme d'un lit. Il décrit la bercelonnette que Beaujon, affligé à un certain moment d'une cruelle insomnie, avait imaginée pour son usage, et dans laquelle le balançaient deux charmantes berceuses à léger costume de nymphe à l'état

de chrysalide... La *Folie-Beaujon* était une construction ne comprenant qu'un rez-de-chaussée assez élevé, flanquée à ses extrémités de deux chambres en forme de rotonde. Après avoir franchi la cour d'entrée au milieu de laquelle se trouvait un bassin, et avoir gravi un joli perron de marbre à double révolution, on pénétrait dans le vestibule qui donnait accès dans la salle à manger. De là on passait dans un vaste salon octogone, dit *salon de compagnie,* donnant sur le jardin et qui, faisant avant-corps sur le bâtiment, semblait, avec sa terrasse garnie de fleurs, former le centre de ses deux ailes. A l'aile droite étaient les salles de musique (rotonde) et de comédie, la bibliothèque, etc.; à l'aile gauche, l'appartement intime, deux chambres à coucher (dont une en rotonde), un boudoir, un petit salon de lecture. De ce côté se trouvait un escalier secret donnant accès à une chambre réservée dans les combles, éclairée par le haut, dont la chronique scandaleuse du temps disait merveille et où se trouvaient sans doute les artifices de luxure auxquels a fait allusion Thierry en son *Guide du Voyageur*. La plupart de ces chambres étaient magnifiquement meublées, tendues d'étoffes de soie et décorées de peintures délicates. C'est ainsi que dans le grand salon de compagnie il y avait un plafond peint par Bocquet, décorateur des Menus-Plaisirs. Ce plafond, montrant des figures aériennes avec des groupes d'amours çà et là, a été retrouvé presque intact par Madame la baronne Salomon de Rothschild dans ce qui restait de la *Folie-Beaujon,* lorsqu'elle en fit l'acquisition, et il est aujourd'hui replacé dans le grand salon de son hôtel, dont il n'est pas le moindre ornement. Une autre pièce, dans laquelle le prodigue financier avait mis un billard en acajou massif (ce qui était une rareté alors), était décorée d'un plafond de Le Barbier, peintre du roi. Quant à la chambre à coucher, entièrement tendue de soie jaune gracieusement plissée, elle était ornée d'une façon très originale. Le plafond, sur la voussure duquel les draperies du lit semblaient se prolonger, était occupé par des figures d'Amours espiègles se jouant dans leurs plis.

Il y avait à peine deux ans que Beaujon était en possession de ce charmant pied-à-terre que, se sentant devenir vieux, il voulut y adjoindre une chapelle pour s'y faire enterrer. Son architecte, Girardin, qui édifia en 1784 l'hôpital Beaujon, construisit sur son ordre la chapelle Saint-Nicolas, du nom patronymique du propriétaire. Elle fut adossée à l'hôtel, et l'on peut voir encore, dans le jardin de Madame de Rothschild, cinq ou six des colonnes qui soutenaient la rotonde de cette chapelle. Leurs chapiteaux ioniques sont remarquables, et sur le bandeau qui les surmonte court une frise admirablement sculptée. C'est là que Beaujon fut inhumé le 20 décembre 1786. Une inscription de marbre fut placée sur son tombeau. Qu'est devenue sa dépouille? a-t-elle été depuis transportée ailleurs? Nous ne saurions le dire.

Peu après la mort du financier, la *Folie-Beaujon* fut achetée par le receveur général des finances, Bergerac, puis par un architecte nommé Vanterberghe, qui exécuta quelques travaux dans le joli monument et en dressa le plan détaillé, plan qui a été gravé [1]. Quelques années plus tard, l'hôtel avec ses dépendances passait entre les mains d'une société industrielle qui y installa une sorte de kermesse, avec restaurants, boutiques, moulin et, surtout, comme nouveauté de haute attraction, ce qu'on appela des *mon-*

1. Nous avons trouvé divers états de cette planche à la Bibliothèque Carnavalet.

tagnes françaises, que l'on nomme aujourd'hui *montagnes russes.* L'établissement acquit une grande vogue. Au moyen de terrassements considérables une sorte de butte fut élevée qui n'avait pas moins de quatre-vingts pieds de hauteur, décrivant des courbes savantes que parcouraient les wagonnets chargés de « voyageurs aériens ». Claude Ruggieri, dans son livre intitulé : *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et réjouissances publiques* [1], raconte comment fut inauguré ce lieu de divertissement, l'année 1801, par des illuminations qu'organisa son frère qui y donna notamment une « pantomime pyroctechnique intitulée : *Télémaque dans l'île de Calypso* ». Le 30 juin 1818, deux personnes furent tuées par la chute d'un des chars de ces *montagnes françaises,* qui n'en continuèrent pas moins de fonctionner jusqu'en 1824, époque à laquelle l'établissement fut détruit pour faire place à des constructions de rapport. C'est alors que furent tracées l'avenue Chateaubriand, l'avenue lord Byron et l'avenue Fortunée, devenue aujourd'hui rue Balzac.

Balzac, en effet, a illustré par son séjour la *Folie-Beaujon,* comme on l'a vu plus haut. Vers 1846, peu de temps avant son mariage avec la comtesse Éveline de Hanska, il fit l'acquisition d'une des maisons construites sur l'emplacement des *montagnes françaises,* au milieu de jardins un peu en broussailles où se perdaient des pavillons, fragments d'architecture du XVIIIe siècle. Cette maison, assez mal bâtie, sans grande apparence extérieure, n'avait qu'un rez-de-chaussée et un étage. Elle touchait presque à l'ancienne demeure de Beaujon et faisait corps avec la chapelle Saint-Nicolas où, plus tard, Madame de Balzac pouvait aller entendre la messe sans sortir de son habitation. Les pièces étaient petites et basses de plafond. Elles étaient décorées, dans le goût du temps de Louis-Philippe, de peintures criardes et de stucages prétentieux. On ne peut s'empêcher de sourire aujourd'hui en songeant à l'effet considérable produit néanmoins par ce luxe bizarre sur l'imagination des amis du grand romancier. Théophile Gautier, par exemple, a jeté le mirage de son style à facettes et à escarboucles sur la description de « la nouvelle demeure qu'habitait Balzac, rue Fortunée, dans le quartier Beaujon, moins peuplé alors qu'il ne l'est aujourd'hui ». Le bon Théo ne cache pas son effarement : « Il y occupait, dit-il, une petite maison mystérieuse qui avait abrité les fantaisies du fastueux financier. Du dehors, on apercevait au-dessus du mur une sorte de coupole [2] repoussée par le plafond cintré d'un boudoir et la peinture fraîche des volets fermés. Quand on pénétrait dans ce réduit, ce qui n'était pas facile, car le maître du logis se célait avec un soin extrême, on y découvrait mille détails de luxe et de confort en contradiction avec la pauvreté qu'il affectait. — Il nous reçut pourtant un jour, et nous pûmes voir une salle à manger revêtue de vieux chêne, avec une table, une cheminée, des buffets, des crédences et des chaises en bois sculpté, à faire envie à Berruguete, à Cornéjo Duque et à Verbruggen; un salon de damas bouton d'or, à portes, à corniches, à plinthes et embrasures d'ébène; une bibliothèque rangée dans des armoires incrustées d'écaille et de cuivre en style de Boulle; une salle de bain en brèche jaune, avec bas-reliefs de stuc; un boudoir en dôme, dont les peintures anciennes avaient été restaurées par Edmond Hédouin; une galerie éclairée de haut, que nous reconnûmes plus tard dans la collection du *Cousin Pons.* Il y avait sur les

1. Un volume in-12 (1830).
2. C'était probablement la coupole de la chapelle Saint-Nicolas.

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES

Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

HOTEL DE MADAME LA BARONNE SALOMON DE ROTHSCHILD, A PARIS

LE HALL

étagères toutes sortes de curiosités, des porcelaines de Saxe et de Sèvres, des cornets de céladon craquelé, et dans l'escalier, recouvert d'un tapis, de grands vases de Chine et une magnifique lanterne suspendue par un câble de soie rouge.

» — Vous avez donc vidé un des silos d'Aboulcasem? dîmes-nous en riant à Balzac, en face de ces splendeurs; vous voyez bien que nous avions raison en vous prétendant millionnaire.

» — Je suis plus pauvre que jamais, répondait-il en prenant un air humble et papelard; rien de tout cela n'est à moi. J'ai meublé la maison pour un ami qu'on attend. Je ne suis que le gardien et le portier de l'hôtel.

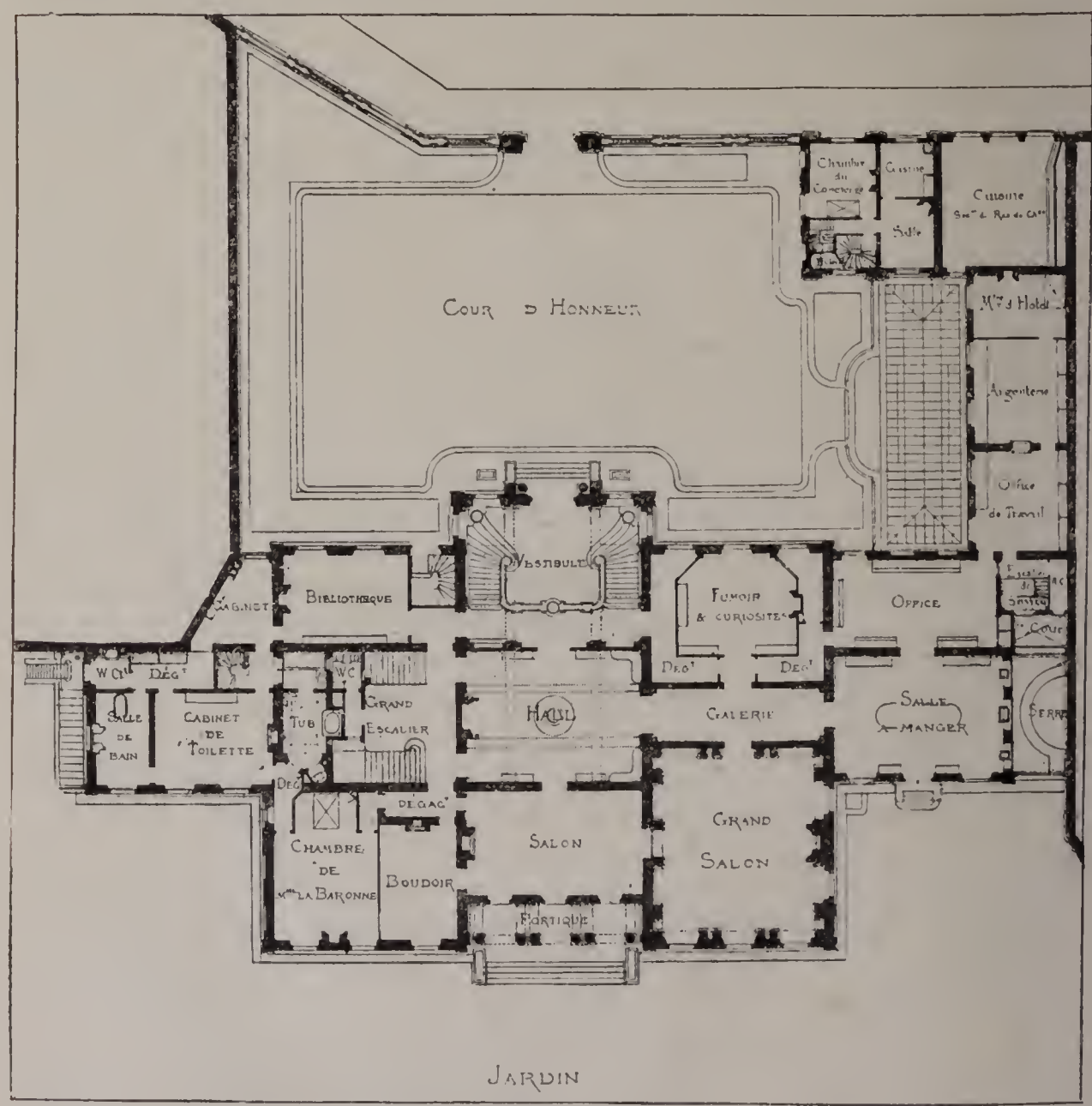
» Nous citons là, continue Théophile Gautier, ses paroles textuelles. Cette réponse, il la fit d'ailleurs à plusieurs personnes étonnées comme nous. Le mystère s'expliqua bientôt par le mariage de Balzac avec la femme qu'il aimait depuis longtemps. »

Tant de magnificence, d'ailleurs, aurait pu paraître suspect à qui savait comment Balzac, qui rêvait grand, avait meublé sa légendaire maison des Jardies où il s'était borné à écrire au charbon sur les murs nus ou plaqués de papier gris : « boiserie de palissandre » — « tapisserie des Gobelins » — « glaces de Venise » — « tableaux de Raphaël ». Mais cette fois le rêve prenait corps, et si la maison de Balzac n'était point à beaucoup près le chef-d'œuvre d'élégance entrevu par Théophile Gautier, il est certain du moins qu'elle avait l'espèce de luxe bourgeois, d'un goût un peu barbare, avec le cortège de bibelots cosmopolites que l'on pouvait imaginer dans les environs de l'année 1845. Au surplus, Madame de Balzac ne fut point sans comprendre plus tard ce qu'il y avait de suranné et de vieillot dans l'aménagement de sa maison. Elle songea à en rajeunir l'aspect. En 1875, elle chargea son architecte, M. Eugène Monnier[1], d'un projet de modification pour approprier l'hôtel aux exigences de la vie moderne. Dans ce projet, la rotonde de la chapelle de Saint-Nicolas devait être transformée en un atrium circulaire avec jet d'eau au centre et galerie avec treille au premier étage, le tout surmonté de statues et de bustes. La façade sur la rue de Balzac devait être unifiée et le pavillon central recevoir un grand bas-relief monumental représentant la Renommée couronnant l'immortel auteur de la *Comédie humaine*. Mais la mort emporta la veuve du célèbre écrivain. Tous ses beaux projets s'évanouirent. Madame Salomon de Rothschild s'empressa d'acquérir la modeste bâtisse pour la faire raser et étendre ses jardins sur le côté droit de son hôtel. La maison où Balzac rendit le dernier soupir et où s'éteignit à jamais la flamme de son génie, est remplacée par une pelouse destinée au jeu du lawn-tennis. Peut-être est-ce une idée qui sourira à l'opulente propriétaire actuelle de perpétuer à cette place le souvenir du grand homme qui n'est plus par un simple monument, un buste ou un médaillon surmontant une fontaine que modèlerait un Rodin ou un Dalou. Une inscription rappellerait que Balzac vécut là ses derniers et plus calmes jours. L'hôtel Salomon de Rothschild a tout droit, ce nous semble, de se glorifier du séjour que le puissant écrivain a fait dans son voisinage, et ce serait assurément une vanité bien permise, en même temps qu'un hommage de haut goût rendu à cette illustre mémoire, que d'y faire graver son image. La reconnaissance de tous les lettrés, on peut le dire, accompagnerait un tel acte.

1. M. Monnier a publié à ce sujet, en 1882, une courte brochure (librairie Lemerre), qui n'a pas été mise dans le commerce et qui contient en réduction la photographie des plans dessinés par lui à cette occasion.

II

Abordons, après cet historique, la description de l'hôtel même de Madame Salomon de Rothschild. Et tout d'abord il convient de faire remarquer les conditions dans lesquelles il a été construit, pour qu'on puisse bien saisir le sens spécial de son aménagement et l'esprit de sa décoration. Restée veuve très jeune, après la mort



Hôtel de Madame Salomon de Rothschild. (Plan du rez-de-chaussée.)

presque foudroyante de son mari, la baronne, vouée au culte de son souvenir, n'eut d'autre pensée que de se faire élever une demeure qui, dans toutes ses parties, lui rappelât le cher défunt, ses goûts et sa manière de vivre. M. Salomon de Rothschild avait possédé à un rare degré l'amour véritable de l'Art. A une époque

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES

Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

HOTEL DE MADAME LA BARONNE SALOMON DE ROTHSCHILD, A PARIS

GRAND SALON

où il était encore facile de se procurer des bibelots, mais où il fallait apporter dans leur recherche une volonté très arrêtée, une érudition réelle, il prodigua l'argent en

Hôtel de Madame Salomon de ROTHSCHILD. (Cabinet de toilette.)

acquisitions de toutes sortes. Beaux meubles des XVIIe et XVIIIe siècles, orfèvreries, céramiques, armes merveilleuses, ivoires, verreries, livres précieux, il entassa en

quelques années des trésors devenus inestimables et qui, un peu pêle-mêle, sans classement et sans méthode, s'empilèrent dans des magasins. C'est pour donner à toutes ces merveilles le cadre qui leur convenait, que la baronne Salomon voulut se faire bâtir un hôtel.

Après avoir acheté le terrain où subsistaient encore, comme on l'a vu plus haut, les ruines de l'ancienne *Folie-Beaujon,* qu'elle compléta ensuite par l'acquisition de l'hôtel Balzac, Madame Salomon de Rothschild s'adressa à l'architecte Léon Ohnet, le père du romancier populaire, lequel lui soumit des plans qui furent acceptés. Mais avant que leur exécution eût été entreprise, Léon Ohnet mourut. Les travaux furent alors confiés à un des élèves de celui-ci, M. Justin Ponsard, qui se mit à l'œuvre avec ardeur. Aussi modeste que rempli de talent, M. Ponsard sut, tout en s'inspirant des idées et des convenances de la propriétaire, faire une œuvre remarquable, ayant un grand caractère de distinction et de sobriété dans l'élégance. Avec le concours de M. de Moulignon, peintre décorateur, qui unit ses propres efforts aux siens dans un esprit d'étroite collaboration, il termina en trois années l'hôtel. De son côté, M. de Moulignon, pénétré des goûts particuliers de la baronne, sachant combien celle-ci tenait à mettre en valeur les magnifiques objets d'art acquis par son mari, habile à diriger avec un rare sentiment de l'unité les divers corps de métiers appelés à apporter leur tribut à la décoration de la somptueuse habitation, s'appliqua ingénieusement à préparer l'architecture intérieure en vue du décor dont les éléments lui étaient déjà fournis. Il fut à la fois le peintre et le tapissier de l'hôtel. De là une harmonie générale dans l'arrangement des meubles et le choix des couleurs qui est rarement obtenue à un égal degré.

C'est le pur style Louis XVI qui a été suivi dans la construction par l'architecte. L'hôtel présente sa façade sur la rue Berryer. Il est précédé d'une cour d'honneur dans laquelle on pénètre par une porte cochère de grande dimension, surmontée d'un entablement avec attique et pieds-droits se reliant à un mur de clôture en pierre décoré de chaînes, refends et balustrade. Cette cour, plantée d'arbres, peupliers et platanes, entourée de massifs d'arbustes, a fort grand air. De ce côté, la façade de l'hôtel s'accuse par un avant-corps correspondant à la largeur du vestibule, dans lequel on pénètre par une baie avec porte pleine en chêne naturel verni et ciré, surmontée d'une imposte fixe vitrée, ornée d'une grille en fer forgé. Deux colonnes ioniques en pierre supportent de chaque côté l'archivolte de la grande baie d'entrée qui est ornée d'une clef à tête de femme et feuille d'acanthe. Cet avant-corps se termine par un fronton triangulaire avec acrotère se raccordant avec la balustrade couronnant cette façade dans sa longueur. Les fenêtres, au premier étage, sont ornées de clefs avec lauriers et feuillages, et de balcons en fer forgé. Au rez-de-chaussée, de simples refends et balustrades d'appui en pierre. Les jours éclairant en soubassement les dépendances et les salles de la livrée sont masqués par des massifs d'arbustes.

La façade sur le jardin est d'un caractère plus intime et plus riche. Un portique, accompagné d'un perron avec couples de colonnes en pierres monolithes, supporte une terrasse directement au-dessus. Sous ce portique, garni d'arbustes en fleurs, et orné de diverses sculptures (notamment de deux gazelles en bronze que la baronne a achetées généreusement au sculpteur aveugle Vidal), assis commodément à l'abri de la

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES

Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

HOTEL DE MADAME LA BARONNE SALOMON DE ROTHSCHILD, A PARIS

CHAMBRE A COUCHER

pluie ou du soleil, on a la vue admirable du jardin qui, avec ses grands arbres, ses massifs de fleurs, ses pelouses, ses kiosques et quelques sculptures disposées çà et là, a les allures d'un parc. De la terrasse qui est au-dessus du portique, au premier étage, le spectacle est encore plus aimable. On peut y admirer les détails de sculpture du fronton et la frise d'entablement de l'hôtel, ornementée sur son développement de guirlandes, de rosaces, de brûle-parfums, de têtes de Phœbus et d'attributs divers.

Après ce rapide coup d'œil jeté sur l'extérieur de l'édifice, pénétrons dans l'intérieur.

Nous voici dans le vestibule, vaste pièce de huit mètres de hauteur, entièrement construit en pierre de taille avec décoration de pilastres ioniques, où un escalier avec rampes ajourées en entrelacs, à deux révolutions, conduit à un grand palier qui donne accès par trois baies dans l'hôtel. A droite et à gauche de l'escalier, aux deux extrémités du vestibule, sont deux niches occupées par de magnifiques arbustes exotiques dont le feuillage vert forme, avec la couleur rouge des tapis et la blancheur de la pierre, une harmonie agréable. Au milieu de la rampe du palier a été ménagé un socle de pierre sur lequel est posé un colossal vase cloisonné chinois, d'une beauté et d'un éclat admirables.

Le *hall,* où nous entrons tout d'abord, est une pièce de vastes dimensions, éclairée du haut par un plafond de fer vitré en voussure avec motifs d'ornementation en fer forgé, et qui n'a pas moins de onze mètres de hauteur. Une galerie à hauteur du premier étage de l'hôtel est munie d'une balustrade en bois avec remplissages de panneaux en fer forgé et doré entre les balustres. Cette balustrade entoure la pièce sur trois côtés : le quatrième côté est occupé par une cheminée monumentale en granit rose d'Écosse ornementée de bronzes ciselés et dorés et d'émaux cloisonnés de la plus grande valeur. Cette cheminée est surmontée d'une très grande glace à cadre sculpté, de travail italien. Dans la traverse, au-dessus du contre-cœur, est encastré un médaillon en terre cuite de Pigalle, figurant des Amours. Les murs, au pourtour, sont garnis de lambris en noyer gris d'Auvergne ; les panneaux sont décorés de tapisseries et les dessus de porte en bois sculpté et doré sur fond de marbre blanc antique. Le plafond est orné d'une large corniche en voussure, peinte en noyer ciré, avec fond de ciel. La corniche est elle-même ajourée aux angles par quatre médaillons treillagés en bois doré avec pampres se détachant sur le fond ciel.

Au milieu de la pièce est un immense sopha circulaire. Nous nous y asseyons. Mais si, après avoir examiné l'ordonnance architecturale de ce hall, après avoir donné un coup d'œil à cet ensemble aussi riche qu'imposant, nous nous approchons successivement des quatre hautes vitrines qui la meublent, alors nous éprouvons un éblouissement. Là, sur les tablettes de verre superposées, est entassé tout ce que l'on peut imaginer de plus rare et de plus précieux parmi les chefs-d'œuvre authentiques des arts de la céramique, de la verrerie, de l'armurerie, de l'ivoire, de l'émail chez tous les peuples. Il faudrait un volume pour donner seulement un aperçu de tant de richesses, et ce volume, s'il était confié à un écrivain compétent, serait d'un grandissime intérêt pour l'histoire de l'Art.

Au surplus, les chefs-d'œuvre, c'est ce qui manque le moins dans l'hôtel de Madame Salomon de Rothschild, et un autre enchantement nous saisit lorsque,

pénétrant dans un des salons de réception (le salon rouge), nous apercevons sur de délicieuses consoles Louis XVI, et sur un bonheur-du-jour orné de porcelaines de Sèvres, pâte tendre, comme on n'en voit point dans nos musées, les plus belles pièces du fameux service de table exécuté par la Manufacture pour Mme Du Barry. Oui, il est là, presque tout entier, représenté par plus de cent cinquante pièces, ce service célèbre, merveille de grâce et de coloration, dont les moindres fragments sont disputés au poids de l'or dans les ventes publiques. Supputez quelle somme il représente aujourd'hui en pensant qu'à la vente Double, il y a quelques années, deux simples assiettes de ce service, ornées du chiffre de la favorite, ont été vendues un peu plus de 3,000 francs chacune! Dans cette même pièce dont le plafond est une ancienne peinture de Lagrenée, nous apercevons sur les murs quelques beaux tableaux, deux Lancret d'une facture exceptionnelle, un portrait par Rembrandt, la *Cruche cassée,* de Greuze (réduction du tableau qui est au Louvre), un *Paysage* de Rousseau, etc.

Du salon rouge, passons dans le grand salon. C'est une vaste pièce qui ne mesure pas moins de douze mètres en longueur sur dix en largeur. La décoration en est riche et d'une gaieté faite d'harmonie claire. Il est entouré sur les quatre faces de couples de colonnes et pilastres corinthiens, et ces boiseries, peintes en blanc avec de légers filets d'or sont réchauffées par des panneaux tendus d'étoffe de soie bleue brodée de guirlandes de fleurs. Au-dessus des colonnes, une corniche architravée avec voussure supporte une balustrade peinte en grisaille avec draperies, figures et attributs qui servent d'encadrement au plafond de Bocquet retrouvé, comme on l'a vu plus haut, dans l'ancienne Folie-Beaujon. La cheminée, en marbre blanc, est ornée de cuivres ciselés par Dasson. Et partout ce ne sont que meubles précieux, marbres, terres-cuites de maîtres. Ici sont des fauteuils en tapisserie de Beauvais portant, en médaillon, le chiffre de la Dubarry, et qui ont été évidemment exécutés pour la favorite; là, deux tables à jeu en marqueterie de cuivre, chef-d'œuvre de Boulle, des consoles en bois doré du temps de Louis XVI; plus loin, des vitrines remplies d'objets précieux, tout cela disposé avec goût, et sans que l'œil soit choqué par les styles disparates.

La salle à manger offre une disposition fort ingénieuse. Une serre ou sorte de jardin d'hiver semble la prolonger sur un de ses quatre côtés divisé en trois baies cintrées garnies de glaces sans tain de toute hauteur. De telle sorte qu'en n'importe quelle saison les capricieux ondulements des plantes grimpantes et les arbustes rares animent cette pièce de leur aimable décor. Mais comme l'architecte ne disposait que d'un étroit espace pour cette serre qui eût parue trop exiguë, on a eu recours à un système de glaces qui, réfléchissant la serre et la salle à manger dans toute sa dimension, qui est de plus de dix mètres, donnent l'illusion d'une perspective de verdure du plus heureux effet. Les murailles sont revêtues de lambris en noyer gris d'Auvergne et de panneaux de tapisserie des Gobelins du XVIIIe siècle. Le plafond est orné d'une large corniche en voussure, peinte en noyer ciré avec fond de ciel; aux angles, la corniche est elle-même ajourée par quatre médaillons treillagés en bois doré avec pampres se détachant sur fond de ciel : c'est très simple et très sobre.

Nous ne pourrions, on le comprend, décrire minutieusement chaque pièce du vaste hôtel. Tout au plus nous est-il possible de donner un aperçu de son aménagement général. En résumé, outre les salles de réception, le rez-de-chaussée comprend la

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES

Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

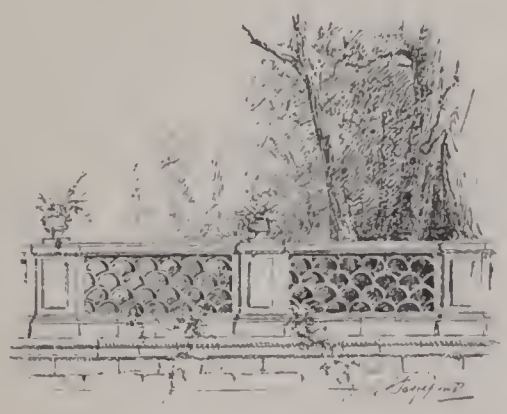
HOTEL DE MADAME LA BARONNE SALOMON DE ROTHSCHILD, A PARIS

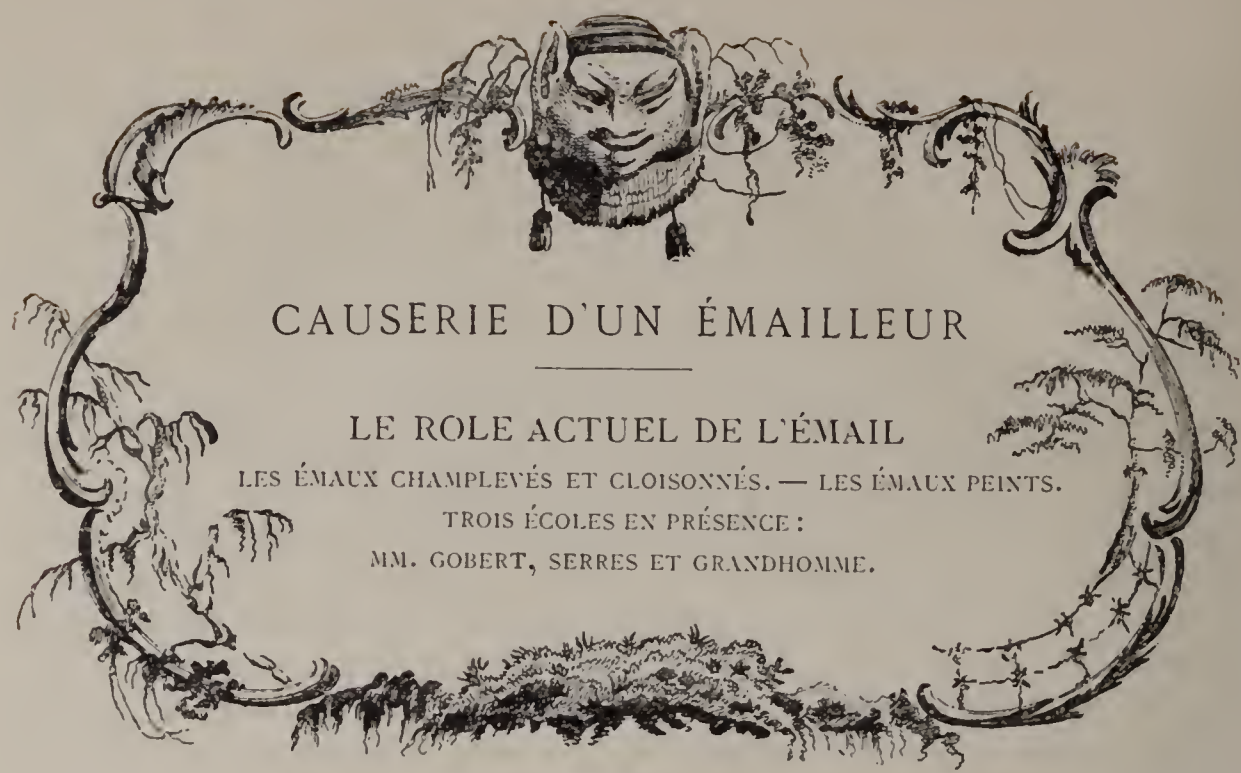
SALLE A MANGER

chambre de Madame la baronne de Rothschild, la salle de bain, le cabinet de toilette, un boudoir, un cabinet de curiosités, une bibliothèque. Pour tout cela, la place n'a point été ménagée. C'est ainsi qu'attenant à la salle à manger sont un vaste office avec hauts buffets où sont rangées des centaines d'assiettes, chefs-d'œuvre de la céramique à toutes les époques, une salle-chauffoir pour le service de la table, une salle de l'argenterie, etc. La bibliothèque, d'autre part, qui n'est d'ailleurs pas très grande, a un cabinet de dégagement. Le confortable, un caractère sinon sévère (ce qui n'aurait point été convenable pour une femme), du moins sérieux, et un luxe de bon aloi, une fantaisie tempérée toujours par la peur du criard et du *trop voyant,* voilà ce qu'on remarque dans toutes les parties de cette magnifique résidence. « Dans l'hôtel entier, dont la construction a coûté plus de deux millions, sans parler du terrain, nous disait l'architecte, je n'ai pas dépensé douze cents francs de dorure. » Le premier étage, qui avait été aménagé pour les appartements de la fille de la baronne, reste inoccupé depuis le mariage de celle-ci. Nous n'y trouvons à signaler que l'oratoire, de style arabe, conçu pour les cérémonies du culte juif, et une longue salle sur les murs de laquelle règnent des vitrines très simples remplies d'étincelantes et précieuses orfèvreries anciennes.

Les objets d'art, voilà, en définitive, ce qui rend une visite à l'hôtel Salomon de Rothschild particulièrement intéressante. La volonté de la baronne, qui désirait par-dessus tout mettre en valeur les collections remarquables acquises par son mari, a été rigoureusement suivie. Nous ne nous trouvons point ici dans une des demeures dont la décoration trahit telle ou telle préoccupation d'art intime, un goût dominant et accentué pour une forme ou pour une autre. Non. A cet égard, rien d'original à signaler. Aucun sentiment de modernité. Point de trace de l'art contemporain. Ce n'est pas ici qu'il faut nous attendre à rencontrer un meuble suggestif signé du nom d'un artiste vivant, un émail d'un Thesmar, une verrerie d'un Gallé, une coupe d'un Falize... En revanche, beaucoup d'éclectisme, du tact et de la finesse dans le choix des tentures ni trop gaies ni trop sombres, le respect de l'ordonnance, avec l'horreur de l'ostentation, enfin une indifférence évidente pour tout ce qui souligne, dans la décoration d'un intérieur, les traits familiers de notre *moi,* nos habitudes et le caractère distinctif de notre esprit.

VICTOR CHAMPIER.





CAUSERIE D'UN ÉMAILLEUR

LE ROLE ACTUEL DE L'ÉMAIL

LES ÉMAUX CHAMPLEVÉS ET CLOISONNÉS. — LES ÉMAUX PEINTS.
TROIS ÉCOLES EN PRÉSENCE :
MM. GOBERT, SERRES ET GRANDHOMME.

(*Suite et fin*[1].)

Mû par un sentiment de fidélité absolue à ses principes, et artiste de race, Gobert a déployé à la Manufacture, pendant vingt années, en une importante série de pièces : coupes, buires, vases, plats, bonbonnières, coffrets et rondaches, toute la grâce débordante d'un esprit ingénieusement inventif et tout le charme d'une imagination poétique, puisée aux sources de la libre fantaisie et des charmants symboles. Fils des Coustou, des Bouchardon et des Clodion, nourri aux bonnes études et aux saines traditions, volontiers moderniste, servi par une remarquable prestesse de touche et un faire hardi et de premier jet, il était l'artiste désigné pour renouer la chaîne interrompue des émaux limousins.

Malgré que la plus grande partie de ses œuvres ait été dispersée aux hasards des largesses impériales, il est resté au musée de Sèvres un ensemble du plus captivant intérêt, quelque chose comme une brillante revanche du XIXe siècle sur le XVIe.

Au centre d'une vitrine spéciale, enrichie de vingt pièces importantes, se trouve le magique grand plat, dont le sujet est inspiré des loges de Raphaël. Le Père Éternel débrouille le chaos, et les divinités antiques surgissent à l'appel d'archanges pour présider aux destinées humaines. Sur un fond noir se détachent les figures bleues rehaussées de lumières blanches. Rarement les émaux anciens ont atteint ce caractère dans les personnages et cette magie dans les effets. Cette interprétation a conservé involontairement les traits saillants du talent de Gobert, et c'est là le côté curieux de

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12e année, page 39.

cette œuvre, qui me remet en mémoire les sanguines de la galerie des dessins du Louvre, où Rubens a interprété avec son génie particulier les Sibylles et les prophètes de Michel-Ange.

A côté, dans une coupe de moindre grandeur, se détache une tête de Pallas-Athénée d'une étrange ardeur guerrière, qui excite au combat une légion d'Amours. Sur le marly, des enfants entrelacés allument des torches incendiaires. La tête de la déesse est de l'art le plus élevé comme on peut s'en convaincre par la reproduction que nous en donnons.

Plus bas, une autre coupe à fond noir, décorée de figures bleues rehaussées de blanc, est une des pièces les plus attrayantes par l'esprit des sujets et le brio de l'exécution. La grâce, la puissance, la charité y sont symbolisées par leurs attributs; quelques légères touches d'or en complètent l'éclat. Je citerai, en outre, une buire Renaissance, décorée d'amazones jonglant avec des Amours, et un grand vase à frise, où un montreur de lanterne magique voit défiler devant son instrument une suite d'Amours de toutes conditions.

A la suite du succès des émaux de la Manufacture dans les différentes expositions, le mouvement se dessina et s'étendit. Claudius Popelin y prit une part active en innovant cette préciosité d'exécution qui donne tant de charme à ses œuvres. L'une d'elles, célèbre à juste titre, rappelle la noble fierté du preux Gaston de Foix, le héros de Ravenne, portant la main à sa vaillante épée. Doublé d'un poète délicat, cet artiste a écrit excellemment un *Traité de l'émail des peintres* pour *mettre aux mains des hommes de bonne volonté le moyen pratique de faire de l'émail.*

Aujourd'hui toute une pléiade d'artistes, après s'être inspirée de ces maîtres, marche de l'avant et cherche des effets inédits. Les ébénistes, les marbriers, les bronziers favorisent heureusement l'art de l'émail en l'utilisant pour les œuvres qui sortent de leurs ateliers. Se rappelle-t-on le meuble d'un ébéniste de Marseille, M. Blanqui, envoyé au Champ-de-Mars en 1889, et dans lequel était serti un émail de M. F. de Courcy, dont M. Luc-Olivier Merson avait fourni le modèle? Il représentait deux figures de femmes élégamment drapées, se détachant en grisaille sur un fond brun habilement nuancé et putoisé d'or. Se souvient-on du cabinet exposé par M. Barbedienne et qui était si richement décoré d'émaux par M. Serres[1]?

M. Serres, bien que s'inspirant des œuvres des grands maîtres, était un de ceux qui, par l'ampleur de son dessin, le caractère de ses figures et la connaissance approfondie du métier, pouvait le plus justement contribuer à l'œuvre rénovatrice de Gobert; mais il a cru devoir s'en détourner et conquérir une originalité en exécutant ses figures

1. Outre les artistes dont il est parlé plus loin, il faudrait, pour être complet, en mentionner bien d'autres. Il faudrait, par exemple, étudier l'œuvre de M. Alfred Meyer, un vétéran qui a produit des œuvres absolument remarquables, d'une maîtrise achevée. A un autre point de vue, on ne devrait pas oublier: Mme Apoil, qui a semé sur les vases de la Manufacture de Sèvres ses ingénieuses inventions, d'un charme si pénétrant et d'une touche si délicate; Mme de Cool, dont les grisailles dénotent l'habileté, mais qui n'obtient guère que de mièvres effets photographiques; M. Paul Soyer, chez qui la quantité domine avec d'innombrables reproductions de gravures allemandes; M. Jean, un *jeune,* qui est dans une voie excellente; M. Paillet, adroit, délicat, qui jette à ravir sur de minuscules cartels, sur des vases kaoliniques, de séduisantes envolées d'Amours; enfin, M. Taxile Doat, l'auteur de la présente étude, peintre distingué de la Manufacture de Sèvres, qui, avec un talent primesautier, exécute des émaux d'une fantaisie spirituelle. — (Note de la Direction.)

en blanc, et en peignant ce blanc au moyen des couleurs de la palette du peintre porcelainier. Double travail qui, participant à la fois de la grisaille *limoges* et de la peinture sur porcelaine, n'a les qualités ni de l'une ni de l'autre. Il est facile de s'en rendre compte dans les belles et savantes compositions enchâssées dans un coffre de mariage exécuté par la maison Barbedienne, dans sa *Sainte Famille*, d'après Vannuchi, et surtout dans ses *Trois Grâces*, d'après Raphaël. Au lieu de la fermeté sculpturale des formes, de la violente opposition des lumières et des ombres, qui donnent à l'œuvre du maître tant de magie, les contours sont affadis, les lumières estompées et sans vigueur, et les ombres voilées et sans profondeur ! Ce n'est plus cette note vibrante de lumière et d'harmonie, dont quelques Limousins ont tiré un si grand parti, mais un pâle reflet, une lumière vue au travers d'un voile. Je regrette que cet artiste de valeur soit engagé aussi avant dans cette voie fausse où ont brillé, mais sans faire école, Abel Schilt, dont le musée de Sèvres possède un portrait de

Émail de M. Grandhomme.

Mme de Sévigné, et Mme P. Laurent, qui a laissé en ce genre une maîtresse pièce, *la Vierge au voile*, d'après Raphaël.

M. Grandhomme a, lui aussi, cherché dans son art un domaine inexploré. Épris des conceptions poétiques de Gustave Moreau, servi par une grande science des mille combinaisons de la palette, dessinateur par talent, coloriste par sentiment, et émailleur par goût, il a tenté de transporter sur le cuivre les rêves de ce maître de si piquante saveur. Besogne ardue, où il a triomphé. Assurément, bien des qualités du tableau original disparaissent, mais, en revanche, il y a dans ses émaux, des richesses ignorées du peintre. Ces profondeurs lumineuses, ces dessous brillants, ces translucidités, ces reflets vitreux si doux à l'œil, sont du seul domaine des couleurs vitrifiables. Ils laissent entrevoir tout le parti que l'on peut tirer en émail non de l'imitation, mais de la production réelle au moyen des oxydes métalliques, des pierres précieuses, des coquillages marins, irisés et nacrés; des minéraux chatoyants ou sombres; des eaux limpides et transparentes; des végétaux aqueux, satinés et glacés, et des carnations humaines rosées ou bronzées.

Là, l'émail reste dans son domaine, il ne tire ses effets que de lui-même, et n'emprunte rien à la palette du voisin. Aussi tout y est doux et harmonieux.

Le succès de M. Grandhomme ne peut que grandir, jusqu'au jour où, ne s'inspirant de rien d'autre que de ses conceptions personnelles, il deviendra le chef d'une nouvelle école.

Quelle est de ces trois tendances suivies par MM. Gobert, Serres, Grandhomme, et caractérisées par des œuvres si opposées, celle qui reste la plus conforme aux conditions de l'art pur ? C'est, à mon avis, celle de Gobert, continuateur de la tradition limousine : blanc et noir, et la gamme des transparences comme intermédiaire. Rien de plus simple comme moyen; rien de plus puissant comme effet. Le *limoges* a les

Émail de MM. Grandhomme et Garnier.

vigueurs de la sculpture, son dessin serré et élégant, ses intensités d'ombres et de lumières, ses matités et ses transparences. Il est d'un art aussi élevé. Si l'artiste qui le manie est doué d'une imagination féconde et d'un tempérament artistique, ses compositions gardent l'esprit et la fraîcheur du premier jet, de la première pensée, et n'ont rien de commun avec les œuvres de longue haleine qui sentent la fatigue et le patient labeur, deux défauts graves en émail.

L'émail se doit de n'être qu'une esquisse poussée, une grisaille aimable, une sanguine délicate, une sépia nerveuse ou un blanc et noir aux vibrants contrastes.

Ce sont ces inventions décoratives, ces luttes épiques de centaures marins, ces enlèvements de néréides par des tritons aux vigoureuses musculatures, ces pâtres idyllant avec des bergères, ces satyres lutinant des nymphes, ces éternelles querelles de Vénus et des Amours, ou ces mille jeux d'enfants que Gobert a répandus sur les vases en porcelaine à fond bleu, noir ou brun, figurant à l'exposition de Sèvres, qui consti-

tuaient le plus heureux ensemble des ressources décoratives du *limoges*, en même temps que l'école la plus sérieuse pour le développement de cet art.

Les émaux de M. Serres, auxquels s'appliquent bien le qualificatif d'émaux peints, sont loin de posséder cette désinvolture primesautière; la recherche du précieux, du fini et du perlé y est évidente. La composition en est savante et le style élégant, mais le spectateur ne peut s'empêcher de songer à la patiente habileté du peintre sur porcelaine. A l'encontre des *limoges* qui peuvent se passer de la richesse de l'encadrement, les émaux de M. Serres ont besoin d'être sertis, parés et associés à une matière précieuse. Ils restent dans le domaine de la grosse orfèvrerie.

Les tendances de M. Grandhomme méritent plus de considération. Il y a dans ses émaux en couleur de l'éclat, de la richesse et une préciosité peu ordinaire. Son innovation, qu'il paraît devoir mener loin, constitue une nouvelle voie dans l'art de l'émailleur. Ses œuvres sont un régal pour ceux qui aiment l'âpre lutte avec le feu; mais la richesse même de ces œuvres les constitue en infériorité sur le *limoges*. On est surpris et ébloui par ces paillons, ces ors, ces rutilantes colorations, ces translucidités et ces diaphanéités, mais l'œil abandonne vite tous ces trucs féeriques, pour retourner au blanc, d'un maniement plus difficile, mais auquel seul est réservé ce caractère de grandeur qui rehausse les œuvres d'art. M. Grandhomme reste dans son art un joaillier virtuose.

Ma conclusion est que l'école dont Gobert reste le chef le plus autorisé constitue en émail l'art le plus élevé, et j'appuie mon dire sur les pièces anciennes les plus réputées : *les Rois mages*, de la collection Spitzer; *la Vierge et l'Enfant Jésus;* la *Sainte Catherine;* le *Saint Jérôme; Moïse recevant les Tables de la Loi;* les quatre admirables figures allégoriques du legs Gatteaux, l'*Ariane* et la *Junon*, d'après Rosso; la coupe du *Sacrifice de Noé;* l'aiguière où s'entrechoquent des cavaliers armés, grisailles de la galerie d'Apollon, n'ont pas l'éblouissante confusion des émaux colorés que Léonard Limosin a peints pour la Sainte-Chapelle, mais ces pièces possèdent la clarté, le caractère et la grandeur des œuvres simples qui frappent l'esprit et y restent comme stéréotypées.

« Le blanc et une note d'or très discrète, voilà l'émail! » me disait Gobert dans une de ses amicales conversations.

Tel est aussi mon avis.

TAXILE DOAT.

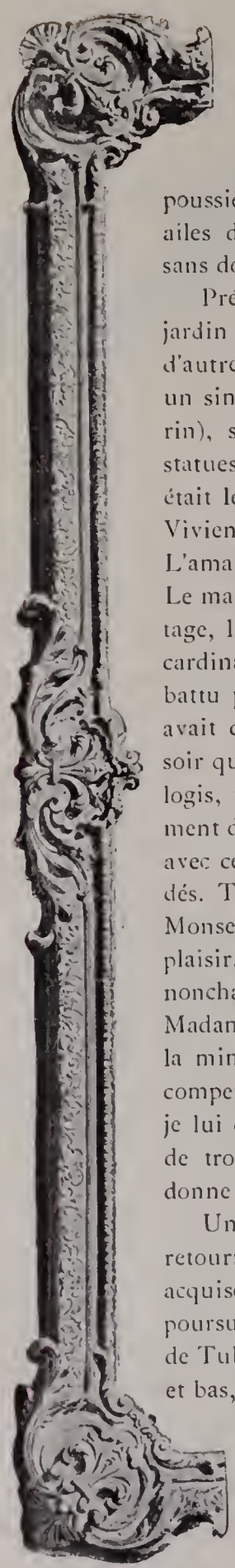
Fronton aux armes royales de l'un des cadres aujourd'hui replacés dans le grand vestibule de la Bibliothèque nationale.

LES DERNIERS TRAVAUX DE DÉCORATION EXÉCUTÉS A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PAR M. PASCAL, ARCHITECTE

I

Les Parisiens occupés de leurs affaires, et qui, à l'exemple du sonneur de Sainte-Gudule (lequel n'avait jamais mis les pieds dans l'église), passent indifférents devant le monument de la rue Richelieu, auraient cependant à le visiter aujourd'hui : une surprise d'art fort suggestive les y attend. Si même l'envie ne leur venait point de s'asseoir aux tables et de s'y mêler aux 8 ou 900 lecteurs journaliers de l'établissement, une simple promenade, les yeux en l'air, leur procurerait, je n'en doute pas, des étonnements et des admirations. Qu'ils ne se croient point les premiers dans leur indifférence, et qu'ils n'en prennent souci. Il y a plus de deux siècles, Nemeitz, le voyageur allemand, s'amusait beaucoup de l'air étonné des passants lorsqu'on leur demandait la Bibliothèque du Roi. A cette époque, l'ignorance s'en pouvait expliquer mieux; les livres royaux étaient empilés, tant bien que mal, dans les logis vermoulus de l'hôtel Colbert, rue Vivienne, et le dépôt n'en était pas public; on ne le montrait, suivant le mot célèbre de l'helléniste Hase, qu'aux privilégiés... et à tous ceux qui faisaient aux gardes l'honneur de leur en demander l'entrée. Les 75,000 volumes dont la collection se composait occupaient vingt-cinq pièces poudreuses, mal éclairées, sans feu pendant l'hiver, et malgré toutes ses munificences habituelles, Louis XIV n'avait rien su imaginer de mieux. L'idée même



Décor de la partie inf^e. des grands cadres.

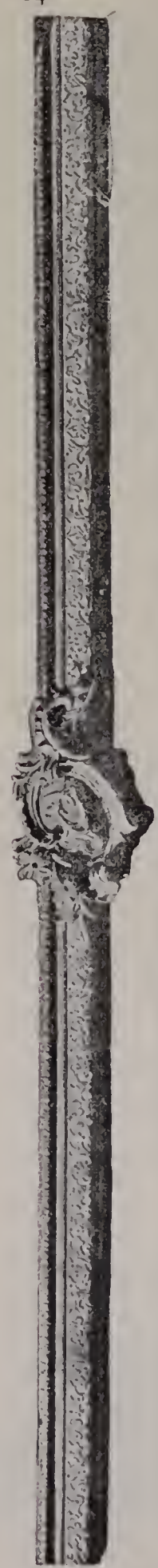
que ses inestimables manuscrits dussent jamais émigrer en un endroit moins misérable ne lui était pas venue. Quelques vieux hommes, très savants, très hirsutes, en établissaient le catalogue sans nul rêve de gloire. Les privilégiés et les... autres, dont nous parlions, y écoulaient de temps en temps quelques heures, parmi les poussières, les araignées familières; et les passants qui apercevaient les deux ailes du bâtiment lézardé, mal tenu, effroyablement branlant, blâmaient sans doute la parcimonie du propriétaire dans leurs discours.

Précisément en face de cette ruine minable, par derrière les arbres d'un jardin français en bordure de la rue Vivienne, un palais s'élevait où dormaient d'autres trésors, moindres pourtant, mais d'une singulière importance pour un simple seigneur. Le duc de Nevers (neveu et héritier des biens de Mazarin), sorte de malade et de fol, occupé à mettre des feuilles de vigne aux statues laissées par son oncle, abîmé dans un mysticisme hystérique et falot, était le dernier propriétaire de ces bâtiments assis sur quatre rues : la rue Vivienne, la rue Colbert, la rue Richelieu et la rue Neuve-des-Petits-Champs. L'amalgame de ces constructions n'était point d'une homogénéité parfaite. Le maréchal de Richelieu racontait volontiers que la plus belle part de l'héritage, l'hôtel Tubeuf, enclos dans le pâté de maisons, n'avait coûté au feu cardinal Mazarin qu'un peu d'habileté au jeu de cartes. Le président Tubeuf, battu par son illustre partenaire, avait été beau joueur et, sans se plaindre, avait cédé la place. Richelieu allait plus loin dans ses histoires piquantes. Un soir que Tubeuf, sans rancune, était venu visiter le nouveau maître de son logis, il avait trouvé Monseigneur le Cardinal occupé à remuer complaisamment des diamants énormes dans une boîte. Mazarin les prenait, les reprenait avec cette grâce des prélats d'autrefois, comme il eût fait de cailloux ou de dés. Tubeuf, très excité à la vue de ces magnifiques choses, comprit que Monseigneur le Cardinal ne se livrait point ainsi à ce jeu pour son seul plaisir. « Tubeuf, mon ami, dit Mazarin tout à coup, avec une certaine nonchalance, tout en continuant à remuer ses pierres, Tubeuf, dites donc à Madame votre épouse que je lui donne... » Et il ne finissait pas, fort amusé de la mine allongée et cupide du pauvre président dépouillé, qui espérait une compensation, et qui tendait déjà la main. Il répétait négligemment : « Que je lui donne... que je lui donne... » Tubeuf faisait le geste de n'accepter pas, de trouver trop belle l'aubaine, de ne s'en pas croire digne... « Que je lui donne bien le bonsoir ! »

Un proverbe populaire dit excellemment que ce qui vient de la flûte retourne au tambour. A moins de cinquante années de là, toutes les maisons acquises par Mazarin étaient grevées d'hypothèques : le duc de Nevers, poursuivi par des créanciers qui n'avaient guère la magnanimité obséquieuse de Tubeuf, était obligé de vendre ses palais, comme ils se comportaient, haut et bas, jardins, galeries, écuries et remises, le tout à l'usage de prince, c'est-à-dire destiné à se diviser en lots, à s'abîmer à jamais, si le Roi n'y mettait ordre. L'acquisition se fit au nom de Law, sans qu'on imaginât très bien encore à quoi pourrait servir tant de bâtisses entassées, différentes d'époque, sans lien entre elles.

La vente, faite le 10 mai 1719 au nom de l'inventeur du Système, fut suivie, dès le lendemain, d'une contre-vente au Roi tenue secrète.

Le grand vestibule de la Bibliothèque nationale restauré par M. Pascal. En face un des grands cadres et le portrait de Louis XV. Sur les dessus des portes, les toiles chantournées de François Bouchez, représentant Clio et Melpomène. Au fond le cabinet de l'administrateur général.



Fragment des boiseries de la Bibliothèque nationale (salle des Manuscrits).

L'acquisition comprenait, suivant que nous venons de le dire, l'hôtel Tubeuf, sis rue des Petits-Champs; la maison « à porte cochère..., faisant » l'encoignure de ladite rue et de celle de Richelieu (où est aujourd'hui » la rotonde), dont la consistance est énoncée au long pour le contrat » d'acquisition fait de ladite maison par Jean de Varennes, écuyer sieur » de Chaillou... de feu messire Philippe-Julien Mazarini Mancini, duc » de Nivernois et Donziois... le treize octobre mil six cent quatre-vingt-» dix-sept. Comme aussi ledit sieur de Varennes vend audit sieur Law » acceptant, tous les tableaux plafonds peints sur toille, et les glaces qui » sont au-dessus des portes, des cheminées et dans les trumeaux et lambris » des apartemens de ladite maison. » La jouissance de Law partait de janvier 1719. Le prix était de 108 mille livres pour la maison et de 12 mille livres pour les tableaux.

A en juger par l'inventaire des tableaux et des meubles, l'hôtel de Varennes renfermait quantité de toiles peintes, de plafonds et de dessus de porte. Dans la salle à manger se trouvait « un grand tableau peint sur toile représentant le triomphe d'Alexandre ».

Indépendamment de ces deux bâtiments joints entre eux, et dont le premier, celui du président Tubeuf, avait été construit par Marot, une longue galerie édifiée par Mansart s'avançait en façade sur le jardin de la rue Vivienne, dans la direction de la rue Colbert. C'est ce bâtiment qui subsiste encore et qui renferme aujourd'hui les Estampes, au rez-de-chaussée, et, dans le haut, la galerie Mazarine. Durant les entreprises de Law, la Banque fut installée dans la galerie du rez-de-chaussée, occupée par le département des Estampes actuel, et la Compagnie des Indes fut logée à l'hôtel Tubeuf. L'entrée de la Banque était dans le jardin de la rue Vivienne. La partie de l'hôtel de Nevers en façade sur la rue Richelieu était grevée d'une servitude; en vertu d'un accord passé entre le duc de Nevers et Mme Thérèse de Marguenat de Courcelles, veuve du marquis de Lambert, lieutenant général des armées du Roi, celle-ci avait fait construire, en 1698, un « hôtel ayant son entrée rue Colbert pour en jouir sa vie durant ». Lorsque, dès l'année 1716, l'idée était venue de transporter à l'hôtel de Nevers les livres de la Bibliothèque du Roi, très à l'étroit dans la maison de Colbert, rue Vivienne, le logis de la marquise de Lambert avait paru un obstacle. « Pour mettre M. de Cotte (l'archi-» tecte du Roi) en état de faire ses desseins et ses projets, dit une note » manuscrite du mois de décembre 1716, par raport à ceux de placer la » Bibliothèque du Roi dans l'hôtel de Nevers, l'abbé de Louvois a examiné » la place... Il trouve que si la portion de la galerie qu'occupe présentement » Mme de Lambert pouvoit estre réunie dès à présent audit hôtel de » Nevers, la Bibliothèque du Roi pourroit y estre placée sans aucune » dépense bien considérable. » Comme il fallait dès cette époque 900 toises pour les in-folio, 600 toises pour les in-4° et 640 pour les in-8°, on ne pouvait loger la Bibliothèque dans les bâtiments construits que si la marquise de Lambert cédait son hôtel. Faute de ce faire, la Bibliothèque serait partagée en deux, et les volumes seraient installés, partie dans la galerie Mazarine, partie dans les écuries donnant sur la cour intérieure. Quant aux fonctionnaires, le bibliothécaire du Roi prendrait son appartement dans

celui antérieurement occupé par la duchesse de Nevers, de plain-pied avec la galerie, « ce qui lui permettrait d'en faire plus facilement les honneurs. » Les cinq ou six commis seraient logés en divers lieux, ainsi que les trois domestiques, dont un Suisse gardant la porte. Les plans de de Cotte, exécutés pour coûter le moins possible, ont été conservés ; on avait hâte d'enlever les livres de la rue Vivienne « à cause de la caducité de la maison ».

Panneau décoratif exécuté sur les dessins de M. Pascal.

Ce projet n'eut aucune suite. En 1719, lors de l'acquisition faite par Law, l'idée revient sur l'eau. Le Roi ayant ordonné à l'abbé Bignon, successeur de l'abbé de Louvois, un inventaire détaillé de ses livres, le bibliothécaire profite de l'occasion pour lui remontrer l'état misérable des bâtiments de la rue Vivienne, « où les livres sont entassés les uns sur les autres » dans plus de trente pièces sans ordre et sans suite et paroissent moins aux yeux des étran-

» gers et des curieux que les bibliothèques communes. » Dans ces circonstances, le Conseil du Roi avait eu un moment la pensée de transporter les livres au vieux Louvre, mais, là encore, il fallait pour plus de 700,000 livres de travaux et le Trésor royal ne se prêtait point à cette dépense. La récente acquisition de Law levait les difficultés. On s'arrangerait tant bien que mal des locaux assez vastes inoccupés encore à l'hôtel de Nevers. On y saurait installer à la fois les livres, les médailles, les divers services, même les Académies.

Il fallut la suprême débacle de Law en 1721 pour que l'on se décidât enfin. L'acte de rétrocession de l'hôtel de Nevers fait par Law, en 1719, étant demeuré secret, ses créanciers firent saisir les immeubles, « jusqu'à faire apposer des affiches et procéder aux publications » pour la vente dudit hôtel de Nevers. » Le Roi dut alors intervenir et faire rendre deux arrêts basés sur la rétrocession de Law qui attribuait au Roi la propriété réelle des bâtiments saisis.

Ceci se passait le 18 juin 1721. Le 14 septembre de la même année, les lettres du Conseil décidaient le transfert de la Bibliothèque; elles sont curieuses à plus d'un titre et méritent qu'on les donne ici :

« Sur ce qui a esté représenté au Roy estant en son Conseil de l'extrême caducité où sont tombées les deux maisons que le feu Roy avoit fait prendre à loyer pour y placer la Bibliothèque de Sa Majesté jusqu'à ce qu'il y eust esté pourvu d'un logement plus convenable, lesquelles maisons menacent tellement ruine qu'on a déjà esté dans la nécessité d'en étayer la plus grande partie... etc., Sa Majesté estant informée que la plupart des lieux qui avoient esté destinés à la Banque se trouvent actuellement vuides, en sorte qu'en laissant à la Compagnie des Indes tout ce qui peut servir à ses diverses opérations, le surplus seroit suffisant pour y déposer la Bibliothèque, jusqu'à ce que les nouveaux appartemens que Sa Majesté luy a assignés soient en estat de la recevoir..., le Roy estant en son Conseil. de l'avis de Monsieur le duc d'Orléans, Régent, a ordonné et ordonne que les bâtiments et lieux ci-devant destinés à la Banque... seront incessamment remis aux ordres de l'abbé Bignon, etc. » (Signé: Phelipeaux.)

A peine l'arrêt du Conseil était-il rendu qu'on l'exécutait. Le maréchal de Richelieu nous apprend dans ses notes qu'on commença le déménagement de la rue Vivienne à la Banque, par le jardin de la rue Vivienne, dès la fin du mois de septembre 1721. Robert de Cotte, petit-fils de l'architecte du roi Louis XIII, qui venait de construire l'hôtel de Bourbon avec beaucoup de succès, et avait été nommé en 1708 premier architecte du Roi, fut chargé de fournir un plan qui, tout en utilisant la galerie Mazarine et les bâtiment de la Banque, en réservant à la marquise de Lambert son hôtel rue Colbert, eut néanmoins de belles proportions extérieures et un commode aménagement intérieur. Ce fut la période des tâtonnements. Blondel reprochera plus tard à de Cotte d'avoir un peu embrouillé ses services, tout en reconnaissant l'extrême gêne où il s'était trouvé aux débuts de ces travaux. Les hésitations de l'architecte, contrarié à la fois par la marquise de Lambert, la Compagnie des Indes, les besoins de l'abbé Bignon alors bibliothécaire en chef, l'obligation où il se trouvait de loger dans ses devis deux énormes globes de Coronelli installés à la Bibliothèque, et qui, par leurs dimensions, nécessitaient une ouverture dans les plafonds, toutes les reprises, les ajoutages se retrouvent dans les projets successifs fournis par de Cotte. Tantôt il rêve de partager les deux cours intérieures par un corps de logis qui eût servi aux médailles à l'étage, et qui eût conduit, par une suite de salles, du rez-de-chaussée à une grande pièce élevée sur six ou sept marches, dans laquelle il eût placé les globes. (L'entrée eût été alors rue Colbert, avec une porte cochère en fer à cheval, et, grâce à la place gagnée sur la rue Richelieu, la Bibliothèque et l'Imprimerie royales se fussent trouvées réunies.) Tantôt il plaçait les globes dans un bâtiment donnant rue Colbert, à l'endroit auparavant destiné à la grande entrée, et il rejetait la marquise de Lambert en dehors. Enfin il s'arrêta à la combinaison qui avait prévalu au

Conseil, l'abbé Bignon présent, à savoir celle que nous voyons encore aujourd'hui : un corps de bâtiment sur la cour, parallèle à celui donnant sur la rue Richelieu, et relié à ce dernier par une aile ayant sa façade sur la cour et son alignement d'arrière rue Colbert. La partie la plus importante de ces constructions — celle qu'on a aujourd'hui devant soi en

Partie d'une des doucines des balcons, ayant servi à former les panneaux du bureau central de la salle des Manuscrits (dessin de M. Pascal).

entrant par la grande porte de la rue Richelieu — continuait la galerie Mazarine aussi en façade sur la cour intérieure. Des pieds-droits conservés au XVIIIe siècle indiquaient l'idée toujours caressée par de Cotte de partager en deux ces cours aboutées l'une à l'autre, et qui formaient un plan disgracieux. Depuis, M. Labrouste a mis fin à l'anomalie en jetant sur la

plus petite des deux cours cette salle de travail des Imprimés, à la décoration un peu singulière, mais très crâne dans ses voûtes et ses colonnettes, que nous possédons aujourd'hui.

Les constructions commencées vers 1724, en suite des lettres royales qui assignaient à jamais les bâtiments de l'hôtel de Nevers à la Bibliothèque, paraissent avoir été conduites assez rondement. Pendant les travaux, la marquise de Lambert mourut. Grâce à une transaction passée avec son fils, l'hôtel fit retour à la Bibliothèque royale, et l'on put le faire entrer dans les plans et les services de la maison.

Au temps de Blondel, la Bibliothèque du Roi n'occupait donc, de tout le pâté actuel assis sur les quatre rues, que l'ancien hôtel de Varennes (la rotonde d'aujourd'hui), le bâtiment en façade sur la rue Richelieu avec la porte d'entrée placée à peu près à l'endroit du poste de police d'à présent; le bâtiment construit sur la rue Colbert; les grands bâtiments du fond de la cour, et partie de la galerie Mazarine. De Cotte avait construit le vestibule d'entrée à la place qu'il occupe encore, et derrière le vestibule se trouvaient les globes dans une salle spéciale avec galerie en balcon.

Tout le rez-de-chaussée de ces constructions était occupé par les bureaux, la chapelle, rue Richelieu; rue Colbert, par des peintres, Natoire, Boucher, et, en 1754, par Pierre et Restout. Le grand bâtiment donnant sur la cour avait de chaque côté du vestibule les salles des Estampes, et derrière ce même vestibule, après 1731, les globes de Coronelli.

Le premier étage comprenait dans le même ordre : sur la rue Richelieu, sur la rue Colbert, sur la cour au-dessus du vestibule et dans la partie haute de la salle des globes, les livres imprimés.

Les médailles et antiques étaient installés dans l'ancien hôtel Lambert, et les manuscrits dans la galerie Mazarine. Dans les salles de l'extrémité de la cour parallèle au bâtiment donnant sur la rue Colbert, était le dépôt des manuscrits.

Décoration médiane des pilastres exécutés sur les dessins de Robert de Cotte.

II

En ce qui touche à la décoration intérieure et extérieure, Blondel écrivait : « La décoration extérieure des bâtiments dont nous venons de donner les plans n'est pas traitée avec plus de succès que la distribution. L'ordonnance de la plus grande partie des façades est irrégulière; elles n'ont pour la plupart aucune analogie entre elles. »

De Cotte avait imaginé pour sa façade du fond de la cour une ordonnance composée de deux arrière-corps et d'un avant-corps. On critiquait les reliefs de l'avant-corps, les extrémités étant trop maigres sur la largeur. Mais c'étaient, à l'époque où Blondel les formulait, des compétitions de boutique assez peu raisonnables. En architecture comme en littérature, c'est ce qui réussit qui intéresse, et non ce qui eût dû réussir mathématiquement. De Cotte était élève de Mansart, mais la Régence était venue avec un sentiment singulièrement différent sur le fait d'art, et des goûts tout autres. En plus, de Cotte s'était trouvé lié par des surfaces irrégulières; sa cour était un peu étroite pour un recul suffisant, dans un sens; et trop longue pour ne pas faire tomber les hauteurs du bâtiment du fond, si on l'entrevoyait, par exemple, en pénétrant dans la cour principale. Pour l'instant, nous jugeons moins

sévèrement que Blondel la décoration en pilastres des avant-corps. L'œil s'est habitué à certaines formules architecturales admises depuis de Cotte, l'ornementation des fenêtres, les coquilles, les masques, les attributs sculptés aux frontons. Nous trouvons même exquise la décoration intérieure, non plus déjà solennelle et un peu lourde comme au temps de Louis XIV, et pas encore coquette et mièvre comme après Louis XV. Le vestibule habillé par de Cotte de

Panneau exécuté sur les dessins de M. Pascal, et dont le modèle réduit se trouve dans les encadrements de porte d'un cabinet de l'administrateur général.

jolis attributs sur les murs, de belles portes-fenêtres à dormants historiés et délicatement profilés, d'une serrurerie admirable, témoignait en faveur de son goût délicat et très fin d'artiste. La salle imaginée pour les globes était d'une ordonnance parfaite. Ceux-ci, trop grands pour être contenus dans une pièce ordinaire, avaient nécessité le percement circulaire

du plafond. A l'étage ils apparaissaient suivant une section du tiers environ de leur circonférence, et, pour permettre aux visiteurs de les examiner d'en haut, de Cotte les avait protégés d'une rampe dans le style admis pour les balcons de la Bibliothèque.

La menuiserie des meubles et des corps de bibliothèque avait été particulièrement soignée par lui. Cette partie à la fois décorative et technique de sa tâche avait demandé de longues conférences entre l'architecte et le gardien-chef des livres du Roi, l'abbé Bignon. L'un tenait à la commodité pratique, l'autre à l'harmonie des lignes et des profils. On s'était arrêté d'un commun accord à un projet qui satisfaisait plus l'architecte que le service. Voici une pièce inédite qui nous renseigne sur la constitution définitive du corps de bibliothèque destiné à toutes les salles où seraient conservés les ouvrages :

Arrangement fait pour la Bibliothèque du Roy, par M. l'abbé Bignon :

— Un socle de 6 pouces.

— Cinq rangs d'in-folio, dont au moins les trois premiers, et tous, s'il se peut, auront 22 pouces, sans compter l'épaisseur de la tablette.

— Trois rangs d'in-quarto qui auront, autant qu'il sera possible, 13 pouces chacun sans compter l'épaisseur de la tablette.

— Le dessus du balcon ou socle de 6 pouces.

— Trois rangs d'in-octavo et in-12, de 10 pouces chacun.

— Quatre rangs d'autres d'in-12 et in-16 de 7 pouces chacun.

De Cotte tint fort exactement compte de ces desiderata dans les dessins faits par lui à cette occasion. Le corps de bibliothèque régnait dans toute la longueur des pièces, confectionné en chêne, et pourvu de distance en distance de pilastres agrémentés de sculptures en relief avec à leur sommet des consoles enroulées, destinées à supporter le balcon. Au long de ce balcon régnait une rampe en fer forgé d'une décoration très simple mais fort jolie, formée d'*X* en volutes reliées entre elles. On accédait à ce balcon par des escaliers en colimaçon engagés dans la muraille.

Au strict point de vue de la belle harmonie des lignes, ce projet ne laissait rien à désirer; il était à la fois élégant et simple. Malheureusement les livres in-8° et in-12 les plus demandés, les plus usuels, étaient à l'étage et forçaient les gardes à escalader trop souvent les marches assez difficiles du colimaçon. De nos jours ces aménagements ne seraient plus possibles.

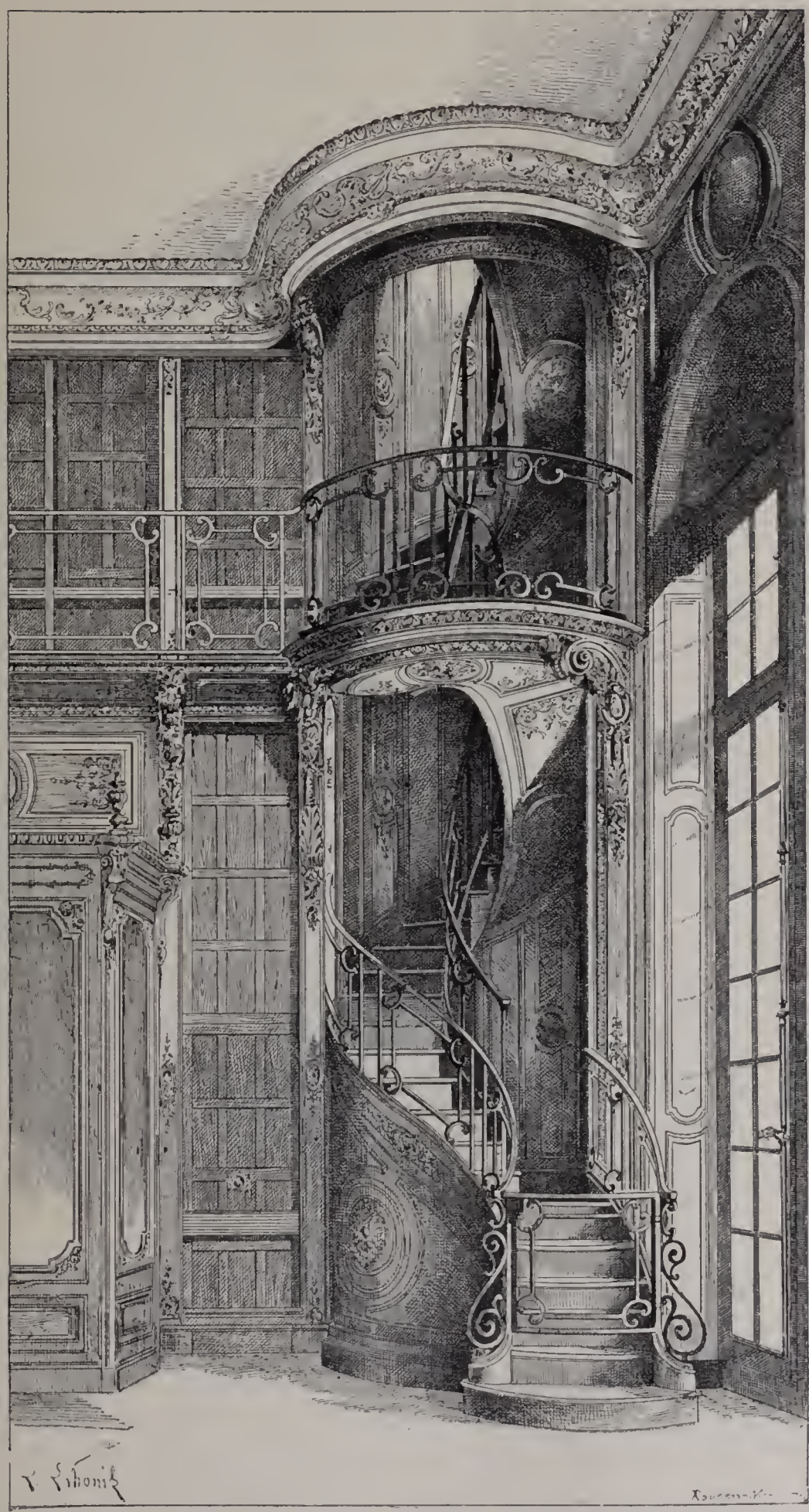
Ce fut en 1728 que les travaux de menuiserie furent commencés. De Cotte nous a conservé les devis de ces besognes d'art, surveillées avec un soin jaloux par lui, et dont il avait fourni tous les croquis, tous les profils, depuis ceux des pilastres et des consoles, jusqu'aux moulures des meneaux pour les fenêtres, aux arêtes des dormants.

« Ces ouvrages consistent en armoires pour placer les livres, dans les cinq pièces du grand étage, comprit la galerie, dans les corps de logis de la rue Richelieu, contenant ensemble soixante-dix-huit toises courantes, sur vingt pieds et demi de haut ou environ. »

Ce fut Lesgaudelle qui entrepris le travail moyennant le prix de 600 livres par toise courante de haut en bas.

En voici le détail :

Pour chacune console posée de douze pieds en douze pieds, y compris tous les ornements et chutes de festons	48	livres	»	sous.
Pour chacun pilastre orné d'un grand milieu, et d'un ornement par bas	15	—		
Pour chacun pied d'ornement sur la doucine de la corniche	2	—	10	—
Pour chacun pied d'ornement sur le carderon avec oves et petits fleurons	1	—	10	—
Pour chacun pilastre orné de deux ornements au-dessus du balcon	10	—		
Pour les trois ornements ensemble du dessous de plafond	26	—		
Pour chacun des retours des parements des armoires orné de six ornements, trois pour bas, et trois autres à la hauteur au-dessous des balcons	24	—		
Pour chacune toise courante de la corniche des pilastres, compris la chute	9	—	10	—



Partie du tambour et escalier de la salle des Manuscrits, en bois de chêne sculpté, exécutés sur les dessins de M. Pascal. Les rampes sont également sur les dessins de M. Pascal.

Nous donnons ici tous ces détails parce qu'ils s'appliquent aux travaux exécutés, conservés depuis, et qui forment encore aujourd'hui la majeure partie de la nouvelle salle des Manuscrits restaurée par M. Pascal. De Cotte expliquait dans ses notes que l'abbé Bignon tenait beaucoup à ne point mettre de livres entre les croisées.

Les consoles du haut des pilastres avaient surtout préoccupé de Cotte, il tenait à en préciser le dessin dans ses devis. Il y revient plusieurs fois. Elles devaient avoir deux pieds de saillie pour soutenir le balcon, elles devaient être ornées de rouleaux en haut et en bas, avec des feuilles de refente galbées jusqu'aux « colicolles » et des ornements tant sur le devant que sur les côtés, enroulements de palmettes, chutes de festons. La corniche en saillie du

Partie d'anciens pilastres du cabinet des Estampes (cabinet du conservateur).

balcon aurait la doucine décorée de feuilles de refente, et, entre les feuilles, de culots et de graines, le tout de deux pouces et demi de circonférence.

Il veillait également à la corniche de plâtre à placer au-dessus des corps de bibliothèque, avec une frise en gorge de vingt pouces de pourtour, ornée de cartels et de trophées d'art dans la rencontre avec les pilastres des armoires.

En même temps que l'architecte étudiait cette partie de sa tâche, il se préoccupait de la décoration purement artistique des espaces libres, des plafonds et des dessus de portes. De concert avec l'abbé Bignon et le duc d'Antin, directeur général des bâtiments du Roi, il décidait de commander aux artistes en renom alors les divers sujets qui, dans la mythologie du temps, paraissaient convenir le mieux « au temple des sciences et de la littérature ». Chaque

peintre désigné pour exécuter une des scènes proposées aurait à fournir avant l'exécution définitive une esquisse poussée de son œuvre. L'un de ces tableaux représenterait Apollon ayant à sa gauche Mercure et Hercule, « les Trois amis ou protecteurs des Muses ». Un autre, Clio, déesse de l'Histoire, reconnaissable au livre sur lequel elle inscrirait la chronique des grands hommes. Un autre, Melpomène, muse de la Tragédie, tenant à la main une épée sanglante. D'autres successivement, Thalie, muse de la Comédie; Euterpe, inventrice de la flûte, avec auprès d'elle « des roseaux agités par les vents, première origine de l'harmonie »; Terpsichore, muse de la Danse; Erato présidant aux poésies d'amour, et qui aurait près d'elle l'Amour et Psyché; Calliope, muse du poème épique, qui serait environnée des héros d'Homère; Uranie, muse de l'Astronomie; Polymnie, muse de l'Éloquence, assise près d'une ruche d'abeilles et d'un torrent « pour exprimer les divers caractères de l'éloquence ».

Toutes les peintures exécutées par les académiciens en renom : Natoire, Boucher, Pierre ou Coypel, sont encore aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Comme elles figurent pour une grande part dans les restaurations de M. Pascal, nous les mentionnons ici. De Cotte le fils les avait placées au cabinet des Médailles, dans l'ancien hôtel Lambert. Elles avaient toutes une forme de panneaux d'entre-croisées. A ne les considérer qu'au point de vue décoratif, elles ont une assez belle ordonnance dans les figures, et très agréable.

Le Roi avait également commandé à Boucher, en 1740, quatre dessus de porte chantournés, destinés à la même salle des Antiques. Le peintre fut assez long à les composer. Ce ne fut qu'en 1743 qu'il exposa les deux premiers, *Clio* et *Melpomène; Clio,* reconnaissable à son grand livre porté sur les ailes du Temps, et assise devant un médaillon du Roi; *Melpomène*, tenant un poignard où sont suspendues des couronnes royales. En 1746, il envoyait les deux autres tableaux au Salon : *l'Éloquence*, représentée par une femme assise et tenant un caducée; *l'Astronomie*, distinguée par divers attributs. C'est donc par erreur que M. Mantz, dans son *François Boucher*, pense que *Clio* et *Melpomène* ne furent point mises au Salon de peinture et passèrent de l'atelier du peintre à la salle de la Bibliothèque.

Culot avec cartouche, formant console et support, le second terre-plein des escaliers tourn. Dessin de M. Pascal.

Dans leur bordure primitive ces œuvres étaient encadrées d'un bandeau également chantourné décoré de volutes et de coquilles, le tout ayant à peu près la forme d'un cœur, et surmonté d'un masque à cheveux ébouriffés. Ce cadre est resté jusqu'à nous, il était primitivement posé sur un bâti avec une feuillure. Quant aux autres œuvres mythologiques dont nous parlions plus haut, elles avaient été placées dans l'espace compris entre les fenêtres du cabinet, et se faisaient suite.

Les travaux exécutés sous la direction de de Cotte et de ses successeurs, tout en prêtant à la critique un peu sévère de Blondel, témoignaient en faveur de l'architecte d'une grande habileté de mise en œuvre. Sans doute les dispositions intérieures ne répondaient point aux besoins; il y avait une perte de temps considérable dans la recherche des livres un peu trop disséminés, et qui nécessitaient parfois un long voyage. Il fallait, pour communiquer aux lecteurs de la grande salle les ouvrages de hiérologie, par exemple, un trajet de plusieurs minutes à travers les dépôts. Mais le nombre des visiteurs était alors assez restreint, et le zèle des attachés suppléait à ces mécomptes. De Cotte était mort en 1735 laissant son œuvre inachevée ; moins de vingt ans après, Blondel avouait ignorer complètement le nom de l'adaptateur, il le blâmait sans le connaître. Ni lui ni personne parmi les bibliothécaires n'avait conservé son nom.

III

Il serait oiseux de rappeler ici tous les projets mis en avant dans la suite pour fournir aux livres une place qui de jour en jour leur était plus chichement mesurée. Le temps vint d'ailleurs où les décorations imaginées par de Cotte parurent surannées et mal commodes, où l'on songea à remplacer par des œuvres grecques la floraison jolie de son architecture. Un convaincu proposait, à la Révolution, une manière de basilique romaine, formée d'une unique salle, où les volumes eussent trouvé place. D'autres rêvaient la démolition des locaux et leur transformation complète; d'autres le transfert des services en un lieu différent. Certains imaginaient de curieux réservoirs d'eau en cas d'incendie, et proposaient de transformer la cour intérieure en une vaste citerne. Les bâtiment de la Compagnie des Indes réunis à la Bibliothèque, ceux de l'ancien hôtel de Varennes compensèrent pour un temps l'exiguïté croissante. Sous le règne de Louis-Philippe, Benjamin Delessert, rêvant d'attacher son nom à une grande œuvre d'utilité, entreprenait une campagne en faveur d'un bâtiment circulaire qui eût placé les divers services à égale distance de la salle centrale, et eût économisé le temps et la peine. Sous l'Empire, la Bibliothèque, devenue impossible, fut livrée à l'architecte Henri Labrouste, chargé d'unifier les bâtiments, de construire une nouvelle salle de lecture, et de préparer des locaux aux acquisitions futures.

Si l'œuvre de de Cotte eût été condamnée en principe, personne mieux que Labrouste ne méritait le choix qu'avait fait la direction des bâtiments. Le nouvel architecte était de l'école des amoureux de l'antique, et les décorations imaginées plus d'un siècle auparavant lui paraissaient autant d'hérésies, de choses choquant le bon goût et la science architecturale. Il eut ce rêve de détruire à jamais la besogne de son illustre prédécesseur et de lui substituer l'ordonnance raide ou engoncée des pseudo-Grecs, dont l'idée première venait du peintre David. Un peu abandonné à lui-même, combattu seulement par le directeur d'alors, M. Taschereau — qui, mal préparé cependant, conservait une sorte de respect instinctif des monuments d'autrefois, — « ce Vandale », pour employer l'expression de M. Paul Mantz, promena son œuvre de destruction en chaque chose, trouvant son excuse dans la substitution du fer au bois, sous le faux prétexte donné à entendre de restreindre ainsi les causes d'incendie. Il serait injuste de ne pas reconnaître que la salle des Imprimés imaginée par lui, et formée de colonnettes métalliques supportant une série de coupoles, a une certaine crânerie d'allure, et laisse aux dégagements la plus grande somme de liberté. Ce n'est plus la basilique de Boullée, mais c'est en l'espèce une conception très personnelle, supérieurement commode, avec des intentions très modernes de ne pas suivre les sentiers battus. Rigoureusement, cette salle est laide, mais disgracieuse seulement par sa décoration polychromée et inutile, ses dorures et ses arbres peints. Depuis Labrouste il s'est produit chez nous un singulier revirement dans les idées. L'architecture de de Cotte longtemps méprisée est redevenue de mode avec tout ce qui, de près ou de loin, touche à l'art du XVIIIe siècle. Du petit au grand, c'est la pareille histoire que pour les gravures en couleurs de Debucourt, dédaignées par nos pères, et que les amateurs d'aujourd'hui couvrent d'enchères insensées. Lorsque l'architecte de la Bibliothèque abandonnait à l'Administration des Domaines, pour s'en défaire à vil prix, les rampes merveilleuses dessinées par de Cotte, qu'il arrachait à leur bâti les tableaux de Boucher, de Natoire ou de Coypel pour les déposer en tas au département des Estampes, il ne choquait guère qu'un très petit nombre de tenants du vieux régime, lesquels ne soupçonnaient sûrement pas la faveur ultérieure de ces œuvres. Ce fut l'époque d'une effrayante hécatombe. Tapisseries, meubles, tableaux, glaces disparurent à jamais, furent jetés ou

vendus, brisés ou entassés dans les caves. Labrouste n'était point nommé pour « repriser » des vieilleries, mais — il le prétendait — seulement pour la confection de choses nouvelles au goût du jour. Qui sait d'ailleurs si, le siècle révolu, les bizarres et lourdes inventions installées par lui dans ces monuments ne bénéficieront pas à leur tour de la mode posthume, et si, dans la suite, les rondelles de charcuterie du vestibule ne seront pas prisées à l'égal des corps de bibliothèque de de Cotte ?

En attendant cette glorification encore lointaine, il y a lieu de déplorer un peu la main-mise de ce praticien habile, mais intransigeant dans les reconstructions de la Bibliothèque. Peut-être s'apercevrait-on moins de son ingérence, s'il avait pu culbuter tout et remplacer, suivant ses chères ordonnances, l'aile du fond de la cour, celle du vestibule et des globes que la mort seule l'empêcha d'anéantir. Ces œuvres, par hasard sauvées du désastre, sont la pire condamnation de ses tendances. Liées à cette heure à la lourde et revêche bâtisse donnant sur la rue Richelieu, elles sont à l'art de Labrouste ce qu'une marquise poudrée de Moreau le jeune paraîtrait à une bourgeoise parvenue. Le manque de proportions idéales reprochée par Blondel à de Cotte a perdu de sa valeur, eu égard aux tristes combinaisons mises en face par M. Labrouste. Le fond de la cour de cette Bibliothèque est un palais, le devant est une gare de chemin de fer.

Sans doute il est pénible pour un artiste de reprendre les plans d'un devancier mort depuis un siècle. La science a marché, les idées se sont transformées, les besoins sont autres. Des écoles sont venues supplanter les anciennes, qui les valent, somme toute, et méritent qu'on les considère. M. Labrouste manquait de cette philosophie des hommes vraiment doués; il voulait être lui, et ne point suivre la route tracée. Il faut un grand courage, et, je le disais, un tempérament énorme pour faire ainsi abstraction de soi, se condamner à un « ressemelage », quand on a en soi des œuvres prêtes à sortir et qui attendent. C'est le cas de M. Pascal, successeur de Labrouste, ce sera le plus grand honneur de sa carrière; au lieu de méditer la transformation, de projeter l'anéantissement des choses d'autrefois, de suivre la route qu'on lui avait indiquée, M. Pascal a fait œuvre de bénédictin, a reconstitué sa chronique, s'est piqué d'érudition et, fort capable de mieux, sans aucun doute, s'est voué à redire les phrases d'autrui, mot à mot, sans y rien changer, en ne créant que l'indispensable et dans le style adopté par les vieux.

Console souten. le premier terre-plein des escal. tournants. Dessin de M. Pascal

Nous retrouvons, grâce à lui, cette ancienne cour de la maison à peu près telle qu'au temps de de Cotte, avec son aile de la rue Colbert précieusement restaurée, son fronton semblablement décoré qu'auparavant. Dieu sait ce que les échafaudages de M. Labrouste avaient fait de cette façade admirable! La partie du bâtiment où sont le vestibule et les globes a conservé aussi son aspect.

Seul le fronton jadis orné des armes de Louis XV a reçu un bas-relief traité dans le goût du XVIIIe siècle par le sculpteur Degeorge. Mais plus que l'extérieur, l'intérieur témoigne du singulier respect de M. Pascal pour son devancier. C'est dans le vestibule de de Cotte, repris pièce à pièce, reconstitué tout entier, que sont aujourd'hui placées les quatre toiles de Boucher arrachées au cabinet des Médailles. Les voici dans leurs cadres chantournés, décorés de coquilles et de masques, tous fraîchement redorés, comme on les voyait autrefois. Au milieu et se faisant vis-à-vis, dans leurs encadrements anciens, Louis XIV et Louis XV, en grand costume, en leur qualité de fondateurs de la maison. Puis, aux moulures des plafonds, les attributs d'art et de littérature projetés par de Cotte pour les salles de la Bibliothèque.

A droite et gauche, les exigences du service ont nécessité des aménagements nouveaux. A gauche est la salle du Conservatoire, très sobre et seulement boisée dans le style voulu. Puis le cabinet de l'administrateur général, avec son mobilier tout entier de la création de M. Pascal sur les vieux modèles, porte-atlas, table, chaises, fauteuils, cheminée, corps de bibliothèque de de Cotte, pendule du XVIIIe siècle. Entre les fenêtres une place est restée vide dont le cadre attend le portrait peint d'un des bibliothécaires célèbres, Louvois ou Bignon.

Culs-de-lampe et chutes en bois sculpté de la galerie.

A droite, sont les bureaux de l'Administration, boisés de chêne, meublés également dans le style, avec des cadres dorés aux murs où sont représentés les donateurs et les bienfaiteurs de l'Établissement. Il faut regretter que le couloir ait subi l'influence de M. Labrouste ; ses meubles de bois à bandeaux noirs semblent, dans ce merveilleux décor environnant, un meuble de salle à manger bourgeoise.

D'ailleurs, cette influence du prédécesseur n'a point su être toujours évitée. M. Pascal, respectueux de tout le monde, a dû, pour ne pas faire jurer les styles entre eux, tenir compte du vestibule d'entrée imaginé par M. Labrouste. C'est ainsi que la porte du département des Manuscrits, au premier étage, a dû être forgée suivant les données néo-grecques et pseudo-antiques du précédent ordonnateur. C'est un chef-d'œuvre de ciselure, et pourtant son apparente singularité déroute au milieu des œuvres de de Cotte rencontrées à l'intérieur.

Cette salle des Manuscrits est restée d'aspect telle que Robert de Cotte l'avait aménagée pour les livres imprimés; elle a ses mêmes corps de bibliothèque, toute son admirable décoration sur bois d'avant. A peu de chose près, elle est restée la même, en dépit des rudes assauts que l'usage a pu lui faire subir durant un siècle entier. Avant le transfert de la salle de lecture au lieu qu'elle occupe aujourd'hui, c'est là que logeaient les imprimés, mais l'emménagement des manuscrits nécessitait de nombreuses retouches. M. Pascal, outre le mobilier et la décoration des entre-fenêtres, devait combiner aux deux extrémités des escaliers en colimaçon, moins rudes que les anciens, des pupitres dans les armoires mêmes pour la consultation des catalogues, un placard orné de glaces pour y resserrer les manuscrits les plus précieux. Ici encore, il s'est montré l'adaptateur savant, l'architecte érudit qui n'a point rêvé de faire mieux que de Cotte. Toute la décoration de ses escaliers, véritable chefs-

d'œuvre de menuiserie, est inspirée de celle des doucines des balcons, de celle des pilastres et des consoles dont l'architecte de Louis XV avait donné les profils. Les tableaux des muses, dont nous parlions plus haut, et qui avaient été enlevés à l'ancien cabinet des Antiques, ont trouvé place dans les panneaux d'entre les croisées. Les tables, les fauteuils, le bureau des conservateurs ont été pris sur les rares épaves de l'ancien mobilier échappées à l'hécatombe. La finesse de leur sculpture montre que, sur ce fait, les maîtres de l'œuvre moderne ne sont en rien inférieurs à leurs aînés ; mis en regard, ils prêtent à la confusion complète, et témoignent du soin et de l'érudition du directeur des travaux.

Sans doute, il manque quelque chose, quelque chose d'admirable et qu'on n'eût point facilement repris aujourd'hui. Ce sont les merveilleuses rampes de balcon, avec leurs soleils, leurs volutes, leurs tire-bouchons, leurs grandes lettres *L* liées si décoratives que de Cotte avaient projetées. Elles ont été remplacées au XVIIIe siècle par des serrureries très simples, un peu trop simples, si l'on considère la richesse de la sculpture sur bois, bien faite pour les écraser et les rendre gauches. Peut-être y aurait-il lieu de déplorer que les crédits restreints eussent ainsi empêché la remise en état complète et définitive. Les successeurs de Robert de Cotte avaient imaginé ces rampes, si peu en rapport avec le reste. Ce sont les mêmes que M. Pascal a gardées et copiées dans ses escaliers. Nous qui avons eu les dessins de de Cotte sous les yeux, nous ne pouvons que regretter cette restitution trop fidèle. Ce qui reste surprenant dans cette besogne un peu fastidieuse de reconstitution, c'est que même les objets de nécessité moderne soient de bonne allure entrés dans la disposition et l'ordonnance générales au point de ne se démêler pas du reste. Le tambour de la porte a son caractère ancien, les tables même sont absolument mariées au reste. De Cotte, revenant, aurait peine à s'imaginer qu'il n'est pas l'auteur de ces choses.

Il y a des gens qui estiment plus longue et plus pénible la restauration d'une œuvre dans son style primitif, que son remplacement par une autre de pareille importance. Il est certain que les travaux de reprises faits par M. Pascal constituent une plus sérieuse dépense de moyens et de volonté que la construction d'un monument arrêté dans le silence du cabinet et tout entier bâti sur plans. Il serait à souhaiter que l'éminent architecte pût quelque jour travailler de lui-même, sans rien qui l'empêche, à l'édification des nouveaux locaux sur la rue Vivienne. Ceci serait, à n'en pas douter, très différent de de Cotte, mais la Bibliothèque, comme le château de Blois, renfermerait plusieurs styles divers, celui du XVIIe siècle, celui du XVIIIe siècle, celui de l'Empire et celui de la troisième République. A Blois, les constructions de Mansart ne déparent ni la partie de François Ier ni celle de Louis XII ; elles se sont fondues et harmonisées. Et il y a fort à penser que l'artiste consciencieux dont nous venons de parler saurait mieux que personne trouver le moyen de rester lui sans heurter trop durement l'œuvre de ses devanciers.

HENRI BOUCHOT.

Petit panneau en bois sculpté, aux doucines des balcons, près des escaliers tournants. Dessin de M. Pascal.

Coffret en os; travail byzantin (VIIIe siècle). Collection Spitzer.

L'ART DU MOYEN AGE

DANS

LA COLLECTION SPITZER[1]

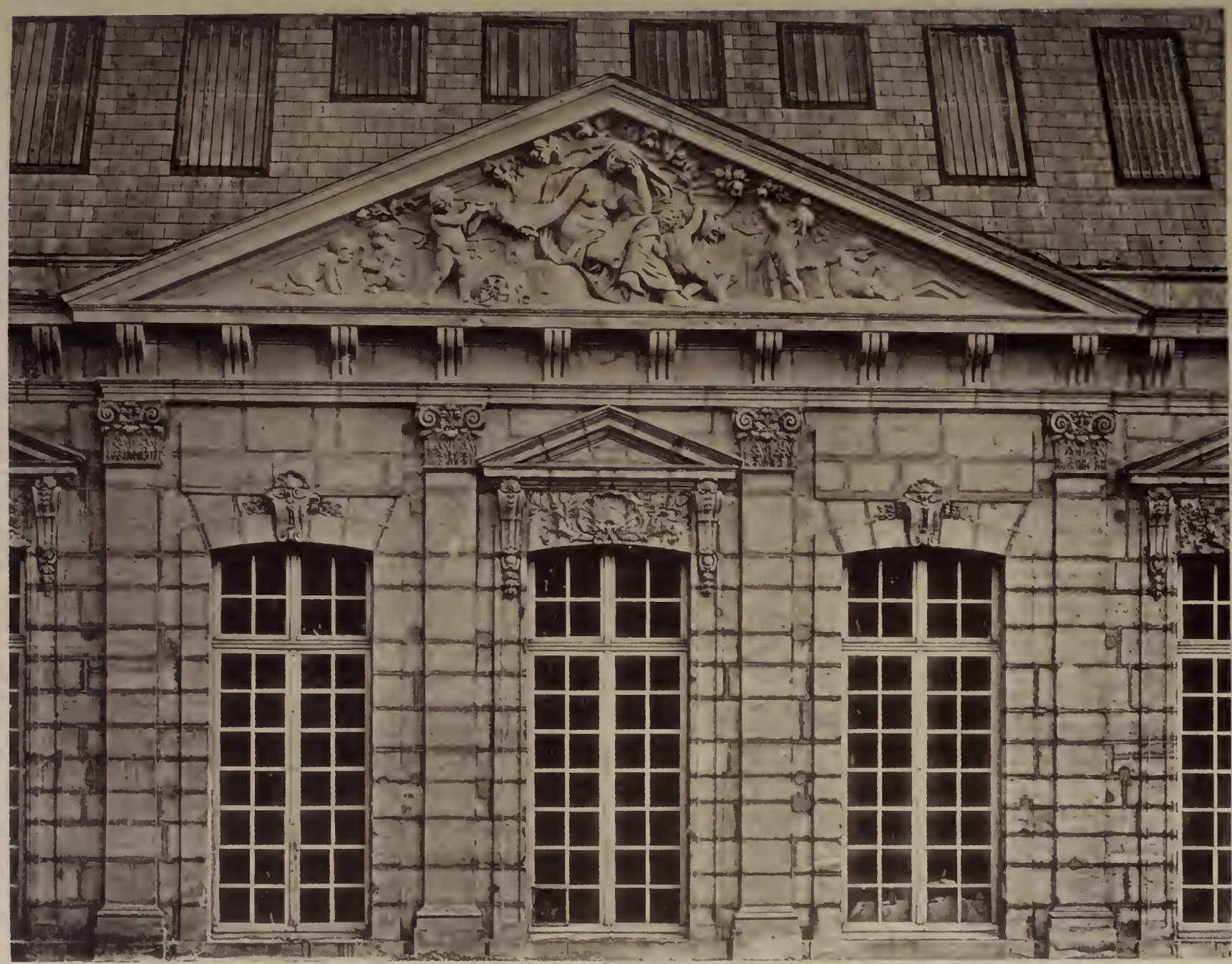
I

Les collections ouvertes, à la façon de celle de M. Spitzer, à toutes les manifestations de l'Art, depuis les plus hautes jusqu'aux plus humbles, permettent, mieux peut-être que les musées publics, avec leurs classifications officielles, j'allais dire académiques, de se rendre compte du parallélisme des différentes branches, d'établir comment les unes sont en avance et les autres en retard, comment l'essor qui se produit dans la vie politique ou religieuse d'une nation transforme subitement certaines catégories, tandis que les autres, dominées par une technique régulière, continuent, des siècles durant, à reproduire les mêmes motifs dans un style identique.

Ce contraste frappe tout particulièrement, si nous comparons l'évolution de l'architecture et de la statuaire à l'évolution, par exemple, de la sculpture en ivoire, de l'orfèvrerie, de l'émaillerie. La seconde moitié du XIIe siècle a vu terminer le chœur de l'abbaye de Saint-Denis et commencer, outre Notre-Dame de Paris, une série de cathédrales dans lesquelles le

1. Nous avons la bonne fortune de pouvoir offrir à nos lecteurs, grâce à l'obligeance de Mme Spitzer et de M. Molinier, la primeur des pages qu'on va lire et qui constituent un fragment de l'importante étude que notre collaborateur, M. Eugène Müntz, a écrite comme Préface du magnifique ouvrage en cours de publication (librairie Quantin et librairie des Beaux-Arts) sous ce titre : *la Collection Spitzer*.

Cette Préface doit paraître prochainement avec le troisième volume de l'ouvrage qui en comprendra six. Nous avons sous les yeux le premier volume, lequel contient la description des objets suivants de la collection



Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

FAÇADE DE LA COUR DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (1ER ÉTAGE)

ARCHITECTURE DE DE COTTE (XVIIIe SIÈCLE), RESTAURATION DE M. PASCAL

(FRONTON MODERNE DU SCULPTEUR DEGEORGE)

style nouveau, le style gothique, s'affirme avec éclat; elle a vu naître les statues, aux proportions encore trop élancées, mais déjà si souples, si animées, si éloquentes, de la cathédrale de Chartres. Eh bien, pour toute cette période et jusque vers le milieu du siècle suivant, la sculpture en ivoire, l'orfèvrerie, l'émaillerie et leurs congénères restent attachées aux errements du passé, comme on peut le voir, entre autres, par un crucifix émaillé (n° 17), par une série de châsses (n°s 20, 21, 22, 26) et par une statuette de la Vierge avec l'Enfant Jésus (n° 57).

M. Spitzer a d'ailleurs réussi à former pour cette période plusieurs suites véritablement imposantes : la section des émaux de Limoges comprend, pour le XIIIe siècle, une douzaine de châsses et un nombre encore plus considérable de plaques de reliure, de flambeaux, de pyxides, de crosses, de colombes eucharistiques, de mors de chape et d'autres ornements analogues.

Ces émaux du XIIIe siècle sont encore assez archaïques. Leurs auteurs ne savent pas suffisamment modeler avec les ressources limitées dont ils disposent : il eût fallu pour cela une connaissance bien autrement approfondie de la perspective et de l'anatomie. Le plus souvent, en effet, il s'agit d'indiquer en quelques traits, comme dans les graffites, non seulement les contours, mais encore le mouvement des figures, par exemple dans certaine Vierge vue de face. Quand ils peuvent montrer les personnages sous forme de silhouettes, ils se trouvent infiniment plus à leur aise. Je dois cependant faire exception pour une châsse en cuivre champlevé et émaillé, exécutée à Limoges au commencement du XIIIe siècle, et ornée des images du Christ, des Apôtres et d'Anges. Par la finesse du travail et la tenue des figures, cette production compte parmi les plus parfaites qui se puissent concevoir.

Pour l'Italie du XIIIe siècle, les miniatures du fameux manuscrit connu sous le nom de *Bible de Conradin*, avec leurs expressions farouches et leur coloris noirâtre, nous apprennent également à quel degré de dureté et d'archaïsme cette branche de la peinture était réduite, avant que Giotto y eût enfin fait pénétrer le naturalisme inhérent au style gothique.

La section des ivoires n'offre pas un intérêt moindre. Outre les statuettes de la Vierge et de l'Enfant Jésus, de nationalité française, outre une crosse ornée des images de Dieu le Père, du Christ, de la Vierge et d'Anges, ainsi que de rinceaux composés de feuilles d'érable et de pampres, on admire une pièce aussi mystérieuse quant à son origine qu'attachante quant à son style, d'une extrême souplesse et d'une extrême distinction : un arçon de selle sur lequel est sculpté le combat de huit femmes, montées, les unes sur des chevaux, les autres sur des chameaux (peut-être le *Combat des Vertus et des Vices?*).

Considérées dans leur ensemble, ces productions du style roman et du style intermédiaire entre le roman et le gothique rebutent parfois par leur extrême sévérité. Elles ne font aucune concession à la fantaisie, à plus forte raison à la grâce, à la tendresse, aux sentiments mystiques ou aux sentiments riants; on dirait que la discipline et l'esprit autoritaire des anciens Romains, leurs modèles, continuent à les inspirer.

Demandez à leurs auteurs la gravité, la noblesse, la majesté : ils vous donneront satisfaction, mais n'attendez pas d'eux des effusions ou des élans. Les épreuves par lesquelles l'Europe venait de passer avaient été trop terribles pour que l'on songeât à rire ou seulement à permettre à l'esprit une certaine détente. Plus que jamais, tant de misères avaient démontré la vanité des choses humaines, plus que jamais, sous l'obsession de tant de menaces, la divinité avait paru implacable, et exigeant le respect le plus profond. Et cependant que de promesses chez une école qui, partie de rien, s'est conquis laborieusement, loyalement, sa

Spitzer : les *Antiques*, avec notice de M. Frœhner; les *Ivoires* (notice de M. Darcel); l'*Orfèvrerie religieuse* (notice de M. Léon Palustre); les *Tapisseries* (notice de M. Eugène Müntz). C'est M. Molinier, l'érudit bien connu, qui a rédigé les descriptions des objets du moyen âge et de la Renaissance. Il préside avec une compétence et un goût remarquables à l'exécution de cet admirable ouvrage, véritable monument qui, au point de vue de la perfection typographique, ne laisse rien à désirer. Les nombreuses planches hors texte qu'il renferme sont, au point de vue du rendu, des chefs-d'œuvre en leur genre. Nous comptons d'ailleurs entretenir prochainement nos lecteurs de cette publication que nous considérons comme un type remarquable de l'art de la décoration des livres à notre époque.

place au soleil! Honorons cette époque de concentration et de reconstitution artistiques, cette époque de discipline sévère, qui s'est en quelque sorte dévouée et sacrifiée pour assurer l'avenir de la génération suivante, comme des parents qui se condamnent à une vie de labeur et de privations pour laisser la richesse à leurs enfants.

Plaque de reliure en cuivre champlevé et émaillé, et filigrane d'argent doré.
(Travail français, Limoges, XIIIe siècle.)

II

C'est un spectacle attachant que de voir comment, au fur et à mesure que la vie redevient plus jeune, plus riche, plus généreuse, les œuvres d'art se moulent plus exactement sur les mœurs et les besoins nouveaux; il semble que l'intimité entre l'artiste et le public augmente. Reportons-nous à la période romane: l'existence était restreinte à ses termes les

plus élémentaires; elle était réduite à la préoccupation de la lutte pour l'existence, à un petit nombre d'obligations sociales, à un nombre relativement plus considérable d'obligations religieuses. Aussi, que nous reste-t-il de cet âge peu enviable? Des ustensiles domestiques d'une grande indigence, des ornements du culte, plus riches, il est vrai, mais le plus souvent d'une sévérité excessive. Les événements les plus marquants de l'existence individuelle ou de l'existence nationale ont à peine éveillé un écho dans ces siècles glacés et hébétés.

Enfin, nous sortons de la période sombre, autoritaire, maussade, pour rentrer dans une atmosphère plus douce; on sent le souffle du printemps et comme un air plus tiède; la sérénité, la gaieté, le rire reviennent; un sentiment ineffable de jeunesse et de grâce éclate dans les œuvres de l'art aussi bien que dans celles de la littérature, et, quand j'emploie l'expression d'éclater, je force ma pensée : il serait plus exact de dire que ce sentiment se dégage discrètement, à la façon d'un parfum insaisissable.

Comment à la timidité, à la raideur, à la pauvreté du style roman ont succédé la variété, la souplesse, la vie, le mouvement, la verve dramatique? Comment, sur le même sol et dans les mêmes monuments, des figures exubérantes sont-elles venues se ranger à côté de leurs sœurs aînées, véritablement impassibles?

Ce miracle s'explique à la fois par une incubation et une assimilation qui n'ont pas exigé moins de trois siècles, par le génie même de notre pays, si porté à la vivacité et à la fougue, enfin par les progrès de la sécurité et du bien-être. Les nations nouvelles qui se sont formées sur les débris du monde romain ont fini par réaliser un idéal qui ne doit plus rien à l'antiquité, un idéal qui leur appartient en propre. Le style nouveau, tout pénétré de l'esprit septentrional, de l'esprit franco-germanique, avec le réalisme ou naturalisme inhérent à celui-ci, est comme un défi porté à l'esprit des races méridionales. Nous verrons plus tard comment de la lutte, puis de la fusion de ces deux éléments si diparates, naquit le style le plus parfait que l'Europe ait connu depuis les temps de la Grèce et de Rome, je veux dire le style de la Renaissance.

Le principe gothique, avec sa donnée si suggestive, ne pouvait manquer de transformer toutes les branches de l'art. L'architecture met au jour ces cathédrales, qui semblent coulées sur le modèle de berceaux de verdure, avec leurs faisceaux de colonnes imitant les lianes qui s'enlacent autour du tronc principal. La sculpture se plaît dans les imitations, si saisissantes, de la flore locale, puis dans la reproduction des types propres à chaque région. Les branches accessoires devaient se ressentir fatalement de cette impulsion. Si les arts décoratifs languissent encore quelque peu pendant le XIIIe siècle, c'est-à-dire s'ils n'adoptent pas assez vite et d'une façon assez décisive le style nouveau, ce style fait de science et de hardiesse, d'esprit et de mesure, une fois parvenus au XIVe siècle, ils s'enorgueillissent du plus radieux épanouissement. Et à la poésie de la conception, à la liberté ou à l'harmonie du modelé, correspondent, d'une part, la variété des idées, de l'autre, la variété des procédés. A peine avons-nous trouvé, de loin en loin, pour la période romane, un motif appartenant au monde profane : la religion semblait seule digne alors d'inspirer les artistes. Quelle pauvreté aussi de ressources, eu égard à la technique! La sculpture en ivoire, l'émaillerie, l'orfèvrerie, la dinanderie, telles avaient été, ou peu s'en faut, les seules branches que nous ayons eu à envisager. Désormais, sans sortir de la collection de M. Spitzer, avec combien de techniques nouvelles n'avons-nous pas à compter : les cuirs sculptés et gaufrés, les émaux translucides, la ferronnerie, la tapisserie de haute lisse, etc.!

La sculpture en ivoire reflète en petit les préoccupations de la statuaire monumentale. Nous y trouvons les Vierges glorieuses, les scènes dramatiques de la Passion et des motifs familiers, parfois même comiques.

La pièce capitale de cette époque et de cette série est le troussequin de selle, exécuté à la fin du XIIIe ou au commencement du XIVe siècle, soit en Espagne, soit en Italie (il porte les armoiries écartelées d'Aragon et de Sicile). Sur un fond d'entrelacs ou de rinceaux, sculptés vec un goût exquis, se détachent deux chevaliers armés de lances et un aigle aux ailes oyées, tenant dans ses serres un lièvre; puis deux sergents d'armes, et enfin un homme et

un sagittaire aux prises avec deux ours, deux autres hommes armés de boucliers et d'épées, deux hommes nus, des scènes de chasse et toutes sortes d'animaux. C'est un témoignage à ajouter à tous ceux que l'on connaissait déjà de la persistance de ces souvenirs, tout païens, du cirque. Le moyen âge ne s'en tenait d'ailleurs pas uniquement à des réminiscences platoniques se traduisant par des miniatures ou des bas-reliefs, il rouvrait parfois l'arène pour y organiser des combats de gladiateurs, ainsi que le prouve une fête célèbre organisée à Naples.

Intermittente encore dans les ivoires du XIIIe siècle, l'assimilation des formes gothiques, en d'autres termes, l'assimilation du canon de la figure humaine, de la physionomie, du système de draperies, éclate avec une liberté et une verve admirables dans les ivoires de la période suivante. Conception et exécution, types et costumes, expressions et gestes, tout appartient bien à l'ère nouvelle. C'est un mélange piquant de grâce et de désinvolture, de tendresse et de vivacité. Le style s'imprègne de je ne sais quels éléments familiers, qui lui prêtent une singulière saveur. Les expressions perdent leur maussaderie ou leur sévérité, les attitudes leur raideur, les vêtements leur rigidité.

Peut-être le réalisme ou une certaine rudesse de tempérament voilent et troublent-ils encore quelque peu ces qualités charmantes dans l'important triptyque qui représente la *Vie et la Mort de la Vierge* (n° 48), travail français du commencement du XIVe siècle. On y voudrait plus de limpidité dans l'inspiration, plus de pureté dans le style. Mais le triptyque numéro 94, avec la *Vierge trônant entre deux saints*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple* et trois scènes de la *Crucifixion*, montre la révolution qui s'est accomplie dans ce sens. Toutes les physionomies y sont souriantes, même dans la douleur, et que de désinvolture dans les mouvements, quelle coquetterie dans l'ajustement, que de tendresse et parfois de familiarité dans la mimique, par exemple, dans cet Enfant Jésus qui, debout sur une sorte de socle, et vêtu d'une longue chemise, se retourne vers sa mère en tournant le dos au vieillard Siméon, dont l'apparition l'effraye! La convention tient d'ailleurs une large place dans un art parvenu à un tel degré de souplesse et de maturité. Nous le voyons dans les deux figures microscopiques placées en compagnie de personnages de taille ordinaire : l'une, Adam, agenouillé au pied de la croix et recueillant dans un calice le sang qui doit le racheter; l'autre, également Adam, si je ne me trompe, qui arrache avec des tenailles les clous qui retiennent les pieds du supplicié : le Père des humains y ressemble à une sorte de gnome. — Deux polyptyques, ornés de scènes analogues, les numéros 47 et 48, tiennent dignement leur place à côté du triptyque numéro 94.

Un diptyque de la seconde moitié du XIVe siècle, nourri et riche au suprême degré, avec une douzaine de bas-reliefs déroulant, sous une suite de dais, les principaux épisodes de la vie et de la mort du Christ (n° 72), réunit, à quelques-unes des qualités du triptyque numéro 94, quelques-uns des défauts du triptyque numéro 48. Peut-être l'auteur, qui s'entend comme pas un à créer des figures sveltes, spirituelles et piquantes, ne s'est-il pas suffisamment soucié d'établir entre elles une harmonie parfaite et de ménager les transitions. Il a, d'ailleurs, lui aussi, sacrifié au réalisme en habillant les bourreaux du Christ à la mode de son temps, avec des justaucorps, des culottes collantes et des souliers à la poulaine.

Inimitables pour le mélange de fraîcheur, de piquant et de naturel, sont plusieurs statuettes de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle : la Vierge assise, son fils sur ses genoux. On évoque devant ces petits chefs-d'œuvre le souvenir des terres-cuites de Tanagra, tant il y a en eux d'aisance et d'ingénuité. Ce thème, en apparence si borné, a donné lieu à des variations infinies : tantôt l'enfant convoite la pomme que tient sa mère et tourne à l'entour avec toutes sortes de câlineries; tantôt, l'ayant reçue, il la tend à la Vierge; tantôt encore, il avance le bras droit pour ramener à lui le cou de sa mère qu'il se prépare à étreindre également du bras gauche.

Dans les ivoires italiens, on sent dès lors la tendance à mitiger ce qu'il pouvait y avoir de trop saillant dans les ivoires français, à en tempérer le parti pris, à substituer des nuances aux arêtes vives. Prenez la crosse sculptée par quelque Siennois pour Benci Aldobrandini,

évêque de Gubbio, en 1331, et dont l'étui en cuir est également entré dans les vitrines de M. Spitzer (n° 90). Que de retenue dans ces figures peut-être déjà un peu estompées, quelle grâce discrète, et qui ressemble à un parfum caché! Le mouvement cependant n'y fait pas défaut, mais il est plus ou moins concentré. La figure de saint Matthieu, assis devant son pupitre et écrivant, est à cet égard un chef-d'œuvre de sobriété et de force latente.

En même temps, les représentations profanes, si longtemps refoulées par l'élément religieux, se donnent carrière. Une série de coffrets ou de boîtes de miroir nous montrent des scènes de combat ou des scènes de chasse, un seigneur et une dame jouant aux échecs, un seigneur recevant l'épée des mains de sa dame, etc.

L'histoire littéraire et l'iconographie auront plus d'une information utile à recueillir dans cette partie de la collection. Voici d'abord, sur deux boîtes à miroir, une scène tirée du *Roman de Tristan et Yseult :* celle où Yseult indique à Tristan l'image du roi More, se reflétant dans une source au pied d'un arbre. Ailleurs, nous découvrons une illustration du *Roman de Lancelot :* Lancelot traversant une rivière, Gauvain dormant dans un lit à roues garni de clochettes, etc. (ces deux motifs se rencontrent sur le coffret récemment publié par M. d'Antoniewicz dans son travail sur Chrestien de Troyes, ainsi que sur un coffret du musée de South Kensington — n° 146-66), qui reproduit en outre les scènes du *Roman de Tristan et Yseult.* Le *Lai d'Aristote,* si populaire au moyen âge (Aristote faisant la leçon à Alexandre, Aristote se laissant seller et brider par la belle Campaspe), décore une autre face du même coffret, de même qu'il forme le thème principal d'un coquemar en dinanderie appartenant, lui aussi, au XIVe siècle. La légende de la licorne, qui, poursuivie par le chasseur, se réfugie dans le giron d'une Vierge, se retrouve également sur le coffret en question.

L'Amour tient une large place dans ces boîtes, destinées à recouvrir le miroir, le plus précieux des auxiliaires de la vanité féminine : ici, Cupidon, perché sur un arbre, une couronne sur la tête, une longue tunique recouvrant son corps (quel manque de couleur historique!), lance des dards sur quatre couples occupés aux plus doux entretiens; ailleurs, nous assistons au siège du château d'Amour.

Il conviendrait d'insister tout particulièrement sur les nombreux spécimens d'orfèvrerie du XIVe siècle : reliquaires, chefs, croix professionnelles, calices, etc. Mais je suis condamné, dans ce tableau d'ensemble, à ne mettre en lumière qu'un objet peut-être sur cinquante, et le lecteur trouvera un ample dédommagement dans l'inventaire rédigé avec tant de soin par M. Molinier, ainsi que dans la docte notice préliminaire de M. Darcel.

Je dois cependant accorder une mention spéciale aux productions de l'orfèvrerie italienne du XIVe siècle : les documents recueillis par M. Spitzer éclairent d'une vive lumière l'histoire de cette branche des arts décoratifs en Italie. Une demi-douzaine de croix, de ceintures et de calices, les uns en cuivre ou en argent doré, avec des émaux translucides, les autres en cuivre repoussé, champlevé et émaillé, proclament l'habileté, notamment des orfèvres siennois et florentins. Un calice orné d'émaux translucides en relief porte la signature de l'orfèvre et émailleur auquel nous devons le buste en argent émaillé de saint Zanobi, à la cathédrale de Florence : *Andreas Arditi de Florentia me fecit.*

Dans le domaine de la bijouterie, quatre bagues d'un agencement aussi original que pittoresque s'imposent à notre attention : tantôt l'anneau est gravé de feuillages et d'entrelacs, tandis que le chaton enchâsse des pierres gravées montées à pivot, de façon à pouvoir alternativement servir de cachet, tantôt le chaton enchâsse un saphir accompagné de six émeraudes qui dessinent autour de lui comme une étoile; ailleurs, des inscriptions gothiques font les frais de l'ornementation. Conformément à une habitude en honneur pendant tout le moyen âge et même pendant une partie de la Renaissance, ces bagues allient les souvenirs du paganisme aux éléments chrétiens : l'une d'elles contient une intaille antique, représentant un Amour debout, brandissant d'une main une flèche et de l'autre une couronne, avec la curieuse épigraphe : *Verbum caro factum est.*

Une boîte de miroir, en cuivre repoussé et doré, travail français de la seconde moitié du

xive siècle, ornée d'un saint Georges transperçant le dragon, et sur le revers d'autres dragons enlacés dans des lobes, forme comme la transition des sceaux du moyen âge aux premières

Volet de polyptyque en ivoire. (Travail français, fin du xiiie siècle.)

médailles de la Renaissance; elle se rapproche de ces mystérieuses effigies de Constantin et d'Héraclius, dont l'inventaire du duc de Berry fixe la date et qui ont probablement servi de prototypes à Pisanello.

Dans la dinanderie, qui est l'orfèvrerie des bourgeois, à citer pour cette époque plusieurs aiguières aux formes originales; outre l'Aristote mentionné ci-dessus, nous rencontrons une aiguière dont le bec se compose d'un dragon dressé sur son arrière-train, une autre dont un lion assis forme le goulot, et un dragon la panse, etc. Rien de plus libre que ces silhouettes, rien où l'on sente moins le joug de l'architecture qui pesait alors si lourdement sur l'orfèvrerie et les arts congénères.

Dans l'émaillerie, un mors de chape, émaillé à Limoges au commencement du XIVe siècle, et orné d'une image de la Vierge debout entre deux évêques, révèle un mouvement parallèle à celui qui s'était opéré dans la sculpture en ivoire. Les oppositions de tons sont plus tranchées et plus vibrantes — bleu, rouge et or, — et les figures ont enfin acquis la souplesse qui leur avait si longtemps fait défaut.

Les émailleurs avaient hâte de regagner le temps perdu. A quelle variété de ressources techniques et à quelle liberté de style ils étaient parvenus vers la fin du XIVe siècle, nous l'apprenons par un superbe calice en argent doré et émaillé, de fabrication hispano-flamande. C'est tout un monument que cette pièce, et le digne pendant de la coupe de M. le baron Pichon. Le pied ne forme pas moins de cinq ordres d'architecture; les médaillons renferment un choix pittoresque de figures ou de motifs d'ornementation, bustes d'apôtres, scènes de la vie du Christ, armoiries de Don Pedro Nunez de Lara, comte de Majorque en 1381, etc. Quant au mélange d'émaux translucides et de nielles, il produit un effet éblouissant.

Je rattacherai à l'émaillerie, pour la similitude de l'apparence, sinon pour celle du procédé, les verres églomisés, ces plaques décorées, d'après la définition de M. Édouard Garnier, « à l'aide d'une feuille d'or, préalablement découpée et gravée, qui est fixée sous le verre par de la gomme et protégée par un vernis végétal, coloré en brun ou en noir, qui fait détacher le sujet en silhouette d'or sur un fond noir. »

Outre deux verres du XIIIe siècle, la collection de M. Spitzer en renferme deux du XIVe siècle, dont l'un, d'origine italienne, représente un vieillard à longue barbe, coiffé d'un chapeau à larges bords, et un personnage plus jeune portant la coiffure italienne du temps. Le dessin, d'une grande correction, rappelle, d'après M. Garnier, la manière de Simone Martini (Simone Memmi). Le second verre, la Vierge trônant, avec l'Enfant Jésus assis sur ses genoux, se distingue par la netteté de l'ordonnance et par la pureté du dessin.

L'art textile s'enorgueillit, pour la même période, d'une broderie superbe, un *Arbre de Jessé*, travail anglais de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle. Le morceau, d'une conservation miraculeuse, est exécuté sur une toile de fil. Le fond, d'après l'examen auquel l'a soumis M. G. Lebreton, « est en couchure d'or de deux points de chevron; les feuillets, d'une finesse extraordinaire, ont été faits au crochet et réappliqués ensuite; les vêtements sont en soie nuée, c'est-à-dire que les nuances des fils ont été combinées ensemble pour obtenir les ombres et les lumières des plis; les figures, enfin, sont au point de peinture. » Les personnages, qui ont toute la désinvolture propre à la seconde période du style gothique, représentent Jessé endormi, David, Salomon, deux Prophètes, la Vierge trônant, son fils sur ses genoux, et enfin le Christ en croix.

Le XIVe siècle a enfin le droit de revendiquer une série tout à fait originale, j'allais dire tout à fait imprévue, tant l'imagination a de peine à concilier la recherche des belles formes et le fini de la main-d'œuvre avec une matière première aussi vile que l'est le cuir. Ce contraste piquant n'a pas échappé à la sagacité de M. Spitzer, et M. Darcel, juge compétent, a pu déclarer en toute sincérité qu'aucune collection en ce genre n'est aussi importante ni aussi belle. Elle nous offre tout d'abord une foule d'enseignements techniques, dont l'industrie moderne, qui semble décidée à rentrer dans cette voie longtemps négligée, pourra tirer un brillant parti. Mais au point de vue de l'art, oui, de l'art pur, l'intérêt de cette section n'est pas moindre : nous y rencontrons en abondance, soit des motifs pittoresques, soit des formes savamment rythmées.

Voici d'abord sept étuis ou coffrets qui nous prouvent que, dès le XIVe siècle, l'industrie

du gainier était également florissante en Allemagne, en Italie et en France. Rien de plus mouvementé ni de plus décoratif que les animaux réels ou fabuleux — licorne, dragon, lièvre, sanglier, etc., — ou que les rinceaux qui ornent l'étui de crosse, d'origine italienne (n° 1). On y sent toute la fougue du style gothique rayonnant, tout l'élan d'une imagination qu'aucun travail critique n'a encore paralysée. Les animaux sculptés sur un coffret français de la même époque (n° 2), en cuir brun estampé et ciselé — lions, cerfs, dragons, oiseaux, chiens, — ont autant d'allure, mais peut-être moins de style. L'étui n° 7, également du XIVe siècle, nous apprend que, concurremment avec un travail des plus larges et un style en quelque sorte héroïque, les gainiers italiens recherchaient le fini et l'élégance dans lesquels leur nation a toujours excellé. Ce petit monument, en cuir brun, estampé, peint et doré, contient, dans des spirales tracées avec une rare patience, des sirènes, des chiens, des lièvres, dont l'un broute, tandis que l'autre dresse de longues oreilles, des oiseaux, des fleurettes d'un style aussi net que hardi. Évidemment, la fougue qui caractérise l'auteur de la gaine n° 1 a fait place à un certain esprit de discipline; mais les motifs n'en conservent pas moins de vivacité et de piquant.

La coutellerie du XIVe siècle n'est représentée, et cela se conçoit aisément, étant donnée l'extrême rareté de ces productions, que par deux spécimens — mais ce sont des merveilles — deux couteaux à manche d'ivoire : dans le premier, autant la lame, longue et pointue, a de simplicité, autant le manche, en ivoire, couronné par un lion debout, dont un enfant nu saisit la tête, a de fini et de style; dans le second, l'effort a porté sur la virole d'argent, dont les compartiments gothiques ont reçu pour ornements des oiseaux, un cerf et un ours.

L'esprit chevaleresque et la galanterie d'un siècle illustré par tant de condottieri fameux, John Hawkood, d'Anglais devenu Italien, Braccio di Montone, etc., ou par tant de conteurs ingénieux, les Boccace, les Sachetti, etc., se reflètent tour à tour dans trois coffrets de mariage, en pâte dorée ou colorée. Les chevaliers bardés de fer y font pendant aux amoureux se donnant leur foi; les targes, encore si fières de la fin du moyen âge, alternent avec les emblèmes quintessenciés qui sentent leur Pétrarque.

Le premier de ces coffrets, de forme barlongue, soulève un intéressant problème de chronologie : tandis que les chevaliers qui tournoient, les chasseurs qui poursuivent le gibier, les dames qui couronnent les vainqueurs, les couples qui dansent, portent encore le costume du XIVe siècle, les génies nus qui voltigent au milieu de rinceaux ont déjà toute la liberté d'allures de la Renaissance.

La décoration du second coffret, avec des figures d'un relief plus fort, a pour thème l'illustration de la chevalerie. Ce ne sont que chevaliers aux prises, princes et princesses décernant des prix, etc.

Les sentiments les plus tendres dominent dans le troisième coffret, de forme circulaire. Sur le couvercle, un jeune homme, nu-tête, aux cheveux blonds et bouclés, vêtu de chausses rouges et d'un pourpoint de même couleur, par-dessus lequel est jeté un manteau bleu à grandes manches, se tient debout devant une jeune femme à laquelle il offre un cœur. La future, plus grande que le futur, et d'une physionomie moins avenante — elle offre le type familier aux derniers imitateurs de Giotto, — se distingue par un costume riche plutôt que élégant; elle étend la main pour recevoir le gage que lui tend son prétendant. Entre eux flotte une banderole avec cette inscription : *Pella forza delli contrarii venti.* Pour sol, un gazon parsemé de fleurs et d'arbustes; pour fond, une couche d'or. Quelle fraiche et poétique évocation d'une scène de fiançailles! L'artiste n'a toutefois pas rompu entièrement avec l'humeur farouche du moyen âge : il a orné les médaillons qui flanquent les côtés du coffret de toutes sortes d'emblèmes jurant avec la scène principale : chiens s'élançant sur une biche, lion terrassant un cerf, aigle terrassant un bœuf, etc. Le sentimentalisme, comme on voit, s'allie encore aux instincts belliqueux.

III

Les productions du XIVe siècle procédaient toutes d'un système rigoureusement défini, d'un canon raisonné et élaboré jusque dans ses moindres détails : de là leur unité, de là aussi leur uniformité. La période suivante, cette période de transition entre le moyen âge proprement dit et la Renaissance, se relâche d'une discipline trop sévère; elle substitue à des formules trop absolues un éclectisme qui ne pouvait que favoriser les progrés du réalisme. Si les arêtes sont moins vives, le modelé est plus souple, le groupement plus aisé, les compositions plus touffues.

Sans une telle détente, l'avénement de la Renaissance était impossible. Vis-à-vis d'un style aussi exclusif que celui du XIIIe et du XIVe siècle, l'antiquité, avec son esthétique de tout point différente, n'eût pu prévaloir. Cet appât, périodiquement offert aux générations qui s'étaient succédé depuis la chute de l'Empire romain et qui avait plus d'une fois tenté les artistes du moyen âge, ne devait définitivement séduire l'Europe que lorsque, lasse du style gothique, désormais devenu trop facile et parfois vide de sens, elle commençait à chercher un autre idéal.

Dans cette poursuite de formes absolument nouvelles, on ne saurait méconnaitre une certaine agitation, ce je ne sais quoi de fébrile qui caractérise les époques de transition. Le XVe siècle n'a pas encore rompu entièrement avec le moyen âge, et il n'est pas encore entré résolument dans la voie du classicisme, où tant de générations devaient trouver désormais à absorber toutes leurs aspirations.

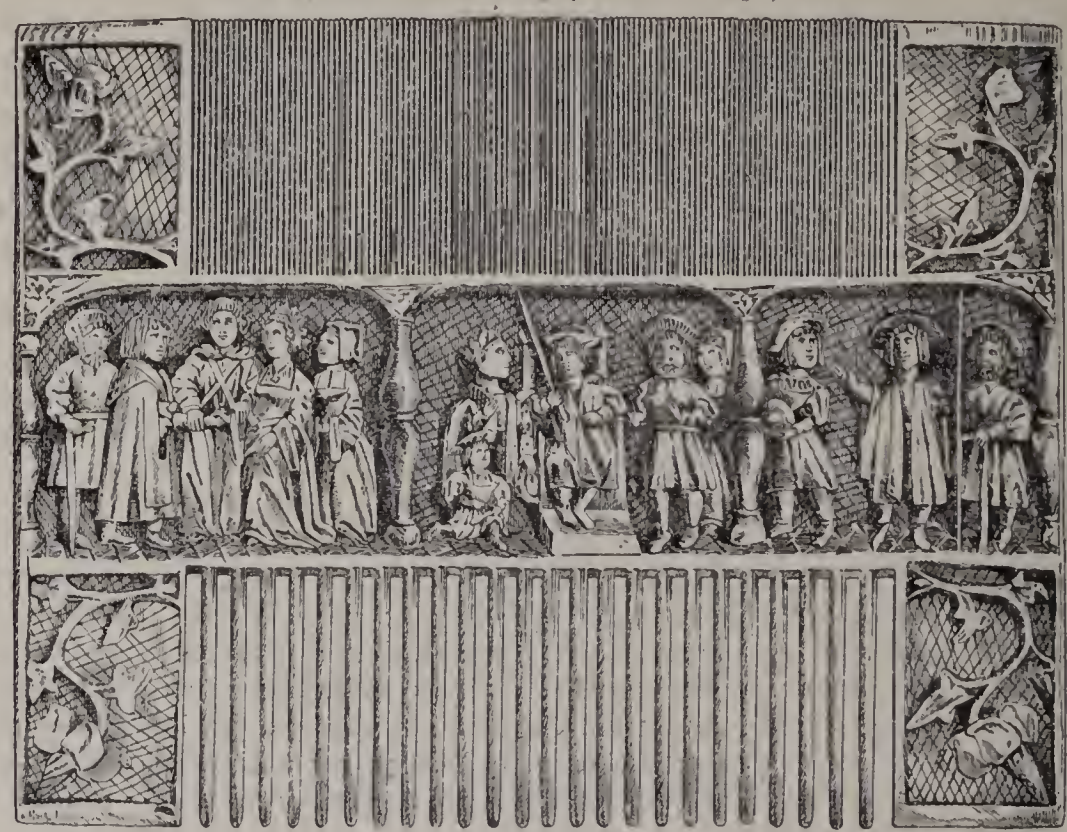
A ces facteurs généraux, d'autres, d'un caractère plus spécial, viennent s'ajouter pour modifier de tout point la physionomie du XVe siècle. Si nous envisageons en premier lieu les diverses formes de la sculpture, nous ne tardons pas à découvrir que les sculpteurs en bois tendent à détrôner les ivoiriers, sans que l'on ait réussi jusqu'ici à déterminer la cause de cette substitution. Les quelques ivoires que M. Spitzer a réunis pour cette période se recommandent avant tout par leur rareté : parmi eux un feuillet représentant Louis XI, vêtu en chasseur et agenouillé devant son chapeau, orné de quelque image miraculeuse. offre la conception quelque peu terre à terre, qui est propre à cette époque et qui jure avec les puissants reliefs et les profondes fouillures de l'ivoirerie du XIVe siècle, pour employer les expressions de M. Darcel.

Par contre, une suite nombreuse de statues et de statuettes en bois, les unes monochromes, les autres peintes et dorées, nous initient au développement de cette branche de la sculpture, notamment dans les Flandres et en Allemagne, au confluent du moyen âge et de la Renaissance. Malgré de certaines duretés, malgré de certains hiatus, ces figures — des saints principalement — ont quelque chose de fier, de hardi et de vibrant, qualités qui s'obtiennent d'ailleurs plus facilement dans les pays où un goût épuré, une esthétique rigoriste ne règnent pas en souverains. Voyez ce *Saint Georges terrassant le dragon* (n° 78) : que de parti pris et que de vigueur dans ses traits et dans son attitude! Il semble que l'auteur, dans son ardeur à braver les lois de la beauté classique, ait communiqué à son héros quelque chose de sa flamme. Mais il faut que la verve soutienne sans cesse de telles révoltes, sans quoi les artistes tomberaient dans la vulgarité ou la pauvreté.

J'ignore si l'emploi du bois a développé chez les sculpteurs allemands et flamands le goût des draperies fouillées, ou si la vogue de ces draperies les a, par son action réflexe, poussés à mettre en œuvre le bois qui se prête si docilement à de tels tours de force. Ce qui est certain, c'est que ces statuettes, bustes ou bas-reliefs, qui sont à rapprocher des productions de notre école bourguignonne, ont une souplesse et une saveur, je dirai même une sincérité et une émotion que l'on ne trouve pas au même point dans les bronzes contemporains : c'est de la peinture sculptée, avec de merveilleux effets de clair-obscur, avec je ne sais quoi de vivant et de coloré. Et que tous ces détails de costume, reproduits avec une fidélité implacable, sont curieux et attachants! L'art italien, l'art du bronze, l'art qui repose sur

l'étude du corps nu, offre évidemment une portée plus haute; mais on éprouve devant ces modestes « ymaiges » en bois de chêne ou en bois de tilleul le besoin de laisser de côté pour un moment les doctrines d'une critique trop transcendante et les comparaisons trop redoutables : telles quelles, elles suffisent à charmer longtemps.

A la suite des sculptures en bois, je citerai, comme particulièrement caractéristique, un petit bas-relief en albâtre, une *Sainte Cène*, d'origine allemande, dans laquelle on remarque une dureté qui n'exclut pas une certaine grandeur, et une expression ascétique. L'albâtre y est d'ailleurs fouillé comme du bois.



Peigne en ivoire, commencement du XVIe siècle. (Travail français.)

Dans l'orfèvrerie, la forte et sévère discipline du style gothique rayonnant tend également à faire place à un éclectisme qui se distingue par ses avantages comme par ses inconvénients. Une série de calices, de reliquaires, de statuettes-reliquaires, de bustes-reliquaires, de croix processionnelles, de mors de chape, exécutés, soit en France, soit en Allemagne, soit en Espagne, offrent des contours moins anguleux, une ornementation plus flottante, la recherche de la légèreté alliée à celle de formes capricieuses et imprévues.

La fantaisie de la nouvelle génération déborde, par exemple, dans ce grand flambeau en argent doré, exécuté en Allemagne, avec sa base à six lobes reposant alternativement sur des statuettes d'anges agenouillés et de lions accroupis, avec ses rinceaux et ses fleurons, ses saillies ajourées, ses écussons émaillés, etc. (n° 135).

En Italie même, le courant gothique règne dans l'orfèvrerie à côté du courant classique : on peut s'en convaincre par un certain nombre de pièces de la collection, par exemple un reliquaire en cuivre doré, exécuté à Venise à la fin du XVe siècle : il disparaît sous les colonnettes torses, les grappes de raisin, les ornements creusés dans la tige, etc...

EUGÈNE MÜNTZ.

A PROPOS DE L'EXPOSITION INDUSTRIELLE DE GÖTEBORG

Tout le monde sait que les anciens Suédois aimaient beaucoup les belles choses. En faisant des fouilles dans les tombeaux, on a trouvé une grande quantité d'anneaux d'or de très grande dimension, dont quelques-uns pesaient deux livres et demie, avec des chaînes, des boucles d'oreilles et autres travaux d'orfèvrerie en or ou en argent. On a même trouvé des pièces d'or fin pesant jusqu'à cent ducats, par exemple des agrafes, des boucles d'oreilles, des épingles, etc. Le grand nombre de ces bijoux prouve combien l'or et l'argent étaient abondants à cette époque reculée et le prix qu'on y attachait.

Les riches Suédois d'alors avaient dans les salles de leurs habitations non seulement des tapis somptueux et des tentures magnifiques, mais aussi de nombreux objets d'orfèvrerie en or ou en argent.

Les jours de fête, ils sortaient en habits garnis de fourrures de prix et brodés d'or; ils portaient une ceinture d'argent autour de la taille, des bagues d'or aux doigts et de larges bracelets aux poignets.

L'Islandais Eigil Skolagrimson reçut de son parent Arinbjörn en Norvège, comme cadeau de Noël, un manteau de soie tombant jusqu'à terre, broché d'or et garni du haut en bas de boutons d'or. Quand il sortait, il portait un bracelet d'or au bras droit et son chapeau était retenu par une chaîne d'or.

Une autre preuve de la richesse des anciens habitants est donnée par l'histoire de Guttorn, le Norvégien qui entreprit un voyage dans l'Occident vers le milieu du onzième siècle et qui, à son retour, préleva un dixième de la somme qu'il avait rapportée pour faire faire sa statue en argent. Cette statue fut donnée ensuite à l'église de Saint-Olof qui la conserva fort longtemps.

Les armes de cette époque étaient aussi richement ornées. Les haches étaient incrustées d'or, les casques en or, les épées à poignées dorées, les flèches elles-mêmes avaient des pointes en or; certains boucliers même étaient incrustés de pierres précieuses.

Tout cela prouve que les anciens Suédois avaient un goût très vif pour les ouvrages d'orfèvrerie.

On raconte qu'il y avait à la cour de la reine Sigrid Storrada deux orfèvres fameux dont l'habileté était si grande qu'ils découvraient les plus petits défauts dans les bijoux, quels qu'ils fussent. Par un simple examen des objets, ils reconnaissaient s'ils étaient en or pur ou en alliage de cuivre.

En Islande, l'orfèvrerie était également fort en honneur, et l'on cite certains artistes de ce pays qui sont arrivés à une véritable célébrité.

Après ce court aperçu de l'histoire artistique des pays scandinaves, on s'étonnera peut-être que l'orfèvrerie tienne une place relativement restreinte à l'Exposition industrielle qui a lieu en ce moment à Göteborg. Mais si les exposants sont en petit nombre, les objets qu'ils offrent à l'admiration du public sont tout à fait remarquables et ne le cèdent en rien aux productions des autres pays. S'il faut, du reste, en croire la rumeur publique, de nombreux acheteurs se sont pressés autour de leurs vitrines, et les orfèvres suédois se souviendront avec plaisir de l'Exposition industrielle de Göteborg en 1891.

NOUVELLES DIVERSES

ALLEMAGNE

L'exposition universelle de Berlin. — La question de la date de cette Exposition vient d'être définitivement tranchée. Après avoir été fixée à l'année 1894, on l'a finalement ajournée à l'année 1898, en raison de l'Exposition de Chicago.

La mosaïque a Berlin. — Une mosaïque de grandes dimensions va être placée, comme ornement, sur la façade de la *Emmaus Kerche,* à Berlin. On sait que sur la façade ouest du dôme d'Erfurt, il existe déjà une grande mosaïque représentant la Madone avec l'Enfant Jésus. Cette mosaïque, d'une hauteur de 6m50, a été exécutée par le Vénitien Salviati, d'après les dessins du professeur Koselowsk, de Berlin; elle a coûté 13,000 marks (16,250 fr.). Celle de Berlin sera plus

petite, et coûtera, par suite, beaucoup moins cher, surtout si l'on n'est plus obligé de s'adresser à Salviati. Il est à croire que la fabrication en sera confiée à une maison de Rixdorf, près Berlin. — *(Diamant.)*

Une exposition de céramique a Dresde. — Depuis quelques années, l'Union des Arts décoratifs de Dresde, à des intervalles plus ou moins éloignés, organise des expositions spéciales, qui ont pour résultat de resserrer les liens de solidarité entre les industriels, et de servir en même temps leurs intérêts commerciaux. C'est ainsi que s'est ouverte, cette année, une exposition de céramique, à laquelle ont pris part non seulement des Saxons, mais encore des fabricants des pays voisins. 140 exposants ont répondu à l'appel des organisateurs, dont 100 appartenaient aux diverses parties de la Saxe, 20 aux autres États allemands, et 20 à l'Autriche. Des particuliers avaient, en outre, envoyé de fort loin des collections précieuses, qui ont permis d'organiser une exposition rétrospective du plus haut intérêt.

Du reste, l'industrie de la faïence, celles de la terre cuite et de la porcelaine, n'avaient pas été seules mises à contribution, mais celle du verre avait aussi apporté son contingent, ce qui a permis de donner à l'exposition une plus grande extension.

Ce qu'il y a lieu de remarquer, du moins autant qu'on peut en juger par les articles publiés par le *Diamant,* journal de l'industrie du verre en Allemagne, c'est que cette exposition avait une physionomie essentiellement utilitaire. Les objets pratiques s'y trouvaient au moins en aussi grandes quantités que les productions artistiques.

L'exposition a fermé ses portes le 31 août. Parmi les fabricants de verre qui y ont pris part, 5 ont reçu une médaille d'argent, 12 une médaille de bronze, et 10 un diplôme d'honneur.

Les vitraux de la *Landauer Kapelle,* a Nuremberg, dessinés par Albert Durer. — Nous lisons dans le *Bayerische Gewerbe Zeitung* :

« Parmi les trésors artistiques dont s'est enrichi, cette année, le Musée des Arts décoratifs de Berlin, on doit citer les vitraux de l'époque de la Renaissance qui viennent d'y être placés. Tout le monde sait que les chefs-d'œuvre des arts industriels : orfèvrerie, mosaïques ou autres, ne sont appréciés que par un nombre restreint d'amateurs. Bien plus nombreux sont les gens qui se croient aptes à juger les tableaux ou les peintures de toutes sortes.

» Cela est vrai pour les vitraux, surtout lorsqu'ils ont été, comme ceux dont nous allons parler, exécutés par un artiste allemand. C'est une série de huit vitraux, de 90 centimètres de hauteur sur 45 de largeur chacun, qui, après un long oubli, viennent d'être offerts de nouveau à l'admiration du public. Ces vitraux appartenaient autrefois à la *Landauer Kapelle* de Nüremberg, et leurs sujets ont été dessinés très probablement par Albert Dürer, ainsi que l'a savamment établi le docteur Jaro Springer. Ils ornaient quatre fenêtres de la chapelle, dont l'une avait trois vitraux, les autres deux ; ils devaient donc être, dans le principe, au nombre de neuf, mais l'un d'eux a été détruit.

» Les trois vitraux de la fenêtre principale représentaient la Sainte Trinité. Au centre est un personnage figurant Dieu, le front couronné de nuages, et ce qui rend ce personnage particulièrement curieux, c'est que sa figure est triple, avec trois nez et deux paires d'yeux. Il a fallu certainement toute l'habileté d'un grand maître pour arriver à un effet satisfaisant dans de semblables conditions. C'est un véritable tour de force, dont l'artiste a su vaincre les difficultés. Dans ses mains, le personnage tient un sceptre et le globe impérial ; ses pieds reposent sur une sphère figurant la terre. Le fond du vitrail est bleu foncé ; cette couleur, qui autrefois était très rarement employée, donne beaucoup de relief

au sujet principal. La Trinité est entourée d'une troupe d'anges en prière, dont quelques-uns ne sont représentés que sous la forme d'une tête ailée. Des restaurations assez importantes ont été nécessaires, mais on a pu les exécuter sans peine à l'aide des gravures d'Albert Dürer.

» Les sept autres vitraux sont parfaitement bien conservés. Les deux fenêtres qui encadraient la précédente représentaient chacune deux sujets : celle de droite, le Sacrifice d'Isaac, d'une part, et la Chute des Anges, de l'autre; celle de gauche, les Vierges sages groupées devant le trône de Dieu, et le portrait de l'artiste auteur des vitraux, avec toute sa famille. Ce portrait n'est autre que celui du constructeur de la chapelle, le Nürembergeois Mathieu Landauer, car il rappelle absolument ceux que l'on possède déjà du même artiste, et qui sont dus à Albert Dürer.

» Ces vitraux ont été mis en place en 1508. Cette date, en effet, est répétée trois fois dans les inscriptions en vers latins que portent chaque fenêtre; leur ancienneté, ainsi que le nom du célèbre artiste par lequel ils ont été dessinés, leur donnent donc une haute valeur. »

AMÉRIQUE

Décoration des porcelaines. — Les journaux californiens font mention d'un nouveau procédé inventé récemment pour décorer les plaques de verre ou de porcelaine. La plaque à décorer est d'abord recouverte d'un enduit spécial, puis, après avoir été soumise à une température élevée, elle est placée sur la photographie, la gravure ou le dessin qu'on désire reproduire. Elle est ensuite sensibilisée et exposée pendant trois minutes au grand soleil. L'image est alors développée au moyen de poudres céramiques de couleurs appropriées. Ces poudres doivent être déposées en couches bien égales, chacune à la place qu'elle doit occuper pour figurer le dessin. On frotte ensuite la plaque avec une brosse douce, puis, lorsque les couleurs sont suffisamment apparentes, on recouvre la plaque d'un vernis fusible et on la met au four. La cuisson fixe le dessin et le rend indélébile. — *(The decorator and furnisher.)*

BELGIQUE

Nécrologie. — Le plus fameux peintre sur verre de la Belgique, M. Capronnier, vient de mourir à Bruxelles, à l'âge de 70 ans. C'était un homme d'un grand savoir et un véritable artiste qui a puissamment contribué à relever l'art de la peinture sur verre dans son pays. On sait qu'autrefois, cet art était très florissant en Belgique, et les vitraux des églises jouissaient d'une renommée universelle. Mais, depuis longtemps déjà, la situation avait bien changé, et aucun chef d'école ne paraissait plus pour maintenir les traditions et soutenir l'ancienne réputation. C'est la gloire de Capronnier d'avoir rendu à cette branche de l'art tout son éclat d'autrefois. Son goût sûr et ses connaissances techniques étendues lui ont permis de fonder une école d'où sortent aujourd'hui de nombreux élèves qui marchent dignement sur les traces du maître, et dont les œuvres ne le cèdent en rien à celles des autres nations. — *(Diamant.)*

ALLEMAGNE

Vitraux modernes dans un hôtel. — La *Maler Zeitung* donne la description suivante de trois vitraux provenant des ateliers Heinersdorff, de Berlin, et destinés à un hôtel particulier de Magdebourg :

« Le motif du centre représente la *Joie de vivre ;* à droite, le *Printemps ;* à gauche, l'*Été*. Les trois sujets sont symbolisés par des figures allégoriques avec encadrement de fruits et de fleurs; la bordure forme un triptyque du style gothique. La fraîcheur des tons est particulièrement remarquable;

nulle part la couleur n'est posée sur le verre; c'est le verre coloré lui-même avec tout son éclat qui est découpé et assemblé par pièces, de manière à constituer une réelle mosaïque de verre. Le noir n'est employé que pour le tracé des contours, pour le tamisage de la lumière ou pour masser les ombres. D'un modelé très sobre, mais rigoureusement juste, les figures de femme, aussi bien que les motifs de fruits, etc., ont un éclat particulier. Les fonds en teinte plate ou les grandes masses sont composés de verres colorés, d'épaisseur et de transparence différentes, de manière à produire un effet vaporeux du plus heureux effet. Dans les parties massives des accessoires ou de l'ornementation, on a employé le verre américain écaillé; dans d'autres, l'impression du lourd, du massif, est bien rendue par un doublement des verres ».

Les travaux a l'aiguille. — En Allemagne, où la vie des femmes est particulièrement sédentaire, il se manifeste actuellement une recrudescence sensible dans le développement du goût pour les travaux de broderies et de dentelles. Les modèles de l'époque du moyen âge et de la Renaissance sont particulièrement en faveur, et deux revues artistiques *Illustrirte Franen Zeitung* et *Modenwelt* propagent efficacement cette tendance en reproduisant les dessins et les types des ouvrages anciens conservés jusqu'à notre époque ou dans les collections particulières. Dans ce même ordre d'idées, le Musée de Carlsruhe vient d'acquérir une suite d'étoffes provenant de la collection Krauth, et présentant une série fort complète des types de toutes les époques, aussi bien pour les tissus européens que pour les tissus byzantins et égyptiens.

ALSACE-LORRAINE

L'École des arts industriels de Strasbourg, installée depuis le mois de janvier dernier dans les bâtiments de l'Académie, compte 228 élèves. Indépendamment des cours de peinture décorative, peinture sur verre, modelage, ciselage, etc., on a établi, depuis le 1er octobre dernier, une classe pour les jeunes filles.

L'enseignement comporte, en particulier pour celles-ci, le dessin de motifs sur soie et autres étoffes, la peinture sur bois, sur porcelaine et sur faïence, la gravure sur métaux et sur ivoire, le bosselage du cuivre, etc. Les travaux des élèves seront produits dans une exposition dont la date est fixée à la semaine de Pâques 1892.

ANGLETERRE

La reproduction photographique des collections du South Kensington. — Il est question de publier, par l'intermédiaire de l'éditeur Julius Stahl, de Munich, une collection complète de photographies reproduisant en *grandeur naturelle* les objets ou des fragments des objets exposés au *South Kensington-Museum* de Londres. Cette collection doit comprendre 2,000 feuilles environ, dont les trois quarts sont déjà faites. La première série, comprenant 323 planches, reproduit exclusivement des motifs d'ornementation plane : tissus de toutes espèces, broderies, dentelles, tapisseries de cuir, carrelages, etc.

AUTRICHE

Une Exposition de tapis a Vienne. — Nous avons déjà parlé de cette superbe Exposition, ouverte cette année à Vienne, dans des conditions d'autant plus favorables, que la cour, l'aristocratie et les amateurs, ainsi que les industriels, y ont contribué, en produisant les pièces les plus belles des collections ou des manufactures.

Elle présente 200 tapis anciens et 300 modernes, et constitue ainsi un exposé aussi complet que possible de l'histoire de l'industrie des tapis.

On y voit figurer un tapis de soie de Perse du xve ou xvie siècle, offert par Pierre le Grand à l'empereur Charles VI, réel tableau tissé de soie d'or et d'argent, véritable merveille. La couleur dominante du fond de la bordure est rouge sombre, présentant, perpendiculairement aux contours, un motif agrémenté par une ornementation des plus variées; le sujet représente une chasse. Le tapis mesure 6^m91 en longueur et 3^m21 en largeur. Indépendamment de cette pièce historique, on retrouve dans l'Exposition viennoise tous les types de l'ancienne fabrication orientale, sous l'aspect du tapis à point noué, tel que le fabrique de nos jours encore l'industrie locale en Grèce, dans la péninsule des Balkans et dans l'Asie centrale.

De nombreux types de tapis tissés s'y voient aussi; ils proviennent généralement du Caucase et se distinguent par le motif presque toujours répété de méandres réguliers formant bordure.

La situation géographique de l'Autriche-Hongrie la désigne, d'ailleurs, pour être l'intermédiaire de l'Europe occidentale avec les pays où s'est perpétuée la tradition de l'industrie des tapis. Le gouvernement s'est appliqué à faire revivre en Bosnie et en Herzégovine un art national peu à peu délaissé; il a organisé à Vienne même une école où les jeunes filles de ces provinces viennent étudier les modèles anciens, et il a provoqué la création, à Serajewo, d'une manufacture d'une certaine extension.

Rappelons, à ce sujet, que la Bulgarie et la Serbie fabriquent encore beaucoup de tapis, bien que, depuis leur affranchissement de la domination turque, cette industrie soit tombée en désuétude : les centres de cette industrie encore subsistante sont Ziporovec et Pirot.

Plus au Sud, la Grèce est restée particulièrement fidèle aux traditions et aux procédés : à Tripolitza, Athènes, Argos et Corinthe, on trouve quelques centres industriels, et, dans mainte bourgade, c'est le tissage de tapis qui, en dehors de l'époque des travaux des champs, occupe à la fois les femmes au métier et les hommes à la teinture et à la préparation de la trame.

ÉTATS-UNIS

Le « Linspar » employé par les décorateurs. — Le journal américain *The Decorator and furnisher* préconise pour l'exécution d'encadrements, moulures et motifs décoratifs en relief, l'emploi d'un produit appelé « Linspar », exploité par une compagnie, à New-York, comme donnant les meilleurs résultats au point de vue de la malléabilité pour l'exécution et de la résistance à l'air ou à l'humidité. Composé à base d'huile et semblable en apparence à la céruse, le linspar a été employé avec succès dans la décoration de beaucoup de théâtres, à New-York, et dans des habitations particulières; il se prête particulièrement à la restauration des motifs du xviiie siècle pour les panneaux, dessus de porte, trumeaux, etc.

L'art qui est en faveur. — On voit dominer, dans les journaux d'art américains, une tendance en faveur d'un retour vers la décoration pompéienne, en même temps qu'ils maintiennent l'imitation du genre japonais. En fait de décoration pompéienne, on voit signaler l'harmonie des teintes rouges et noires, relevée par des jaunes hardis, puis la dégradation progressive des tons passant d'une gamme vigoureuse dans les lambris, à une gamme pâle et vaporeuse au sommet des murs et dans le plafond.

ITALIE

La collection Carraud au Musée de Florence. — Un de nos correspondants spéciaux d'Italie, M. Alfredo Melani, nous adresse la note suivante au sujet de la

magnifique collection Carraud, qui vient d'enrichir le Musée national de Florence :

« Nos lecteurs savent qu'il s'agit d'une collection de tout premier ordre, très peu connue cependant *de visu*, car, de son vivant, le propriétaire n'aimait guère, semble-t-il, à en favoriser l'accès. Aussi crois-je utile de vous en donner une courte description.

» Louis Carraud, né à Lyon, s'était fixé à Florence depuis un certain nombre d'années. Décédé au mois de septembre 1888, il laissa par testament toutes ses collections à la Municipalité de cette ville, à charge par elle de les remettre au Musée pour en faire l'exposition publique.

» La collection Carraud est composée d'un nombre très important d'objets du moyen âge et de la Renaissance, et comprend des types remarquables dans les séries suivantes : ivoires, bronzes, émaux, orfèvrerie d'église, joyaux, armes, majoliques et verreries, cristaux de roche, pierres gravées, nielles, bois sculptés, cuivres, fers, peintures, miniatures, marbres, médailles et monnaies, tapisseries, broderies et étoffes.

» Une remarque, d'abord, doit être faite : c'est que Carraud ayant recueilli presque exclusivement en France sa collection, c'est l'art français qui y domine. Les séries les plus intéressantes sont celles des ivoires, des bronzes, des émaux et des étoffes. Parmi les ivoires, je me bornerai à vous signaler l'éventail liturgique *(flabellum)* qui appartint à l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus, et, exposé à Paris en 1867, fut estimé être du IXe siècle. C'est un morceau admirable. Il y a aussi un grand nombre de triptyques du XIVe siècle, et un riche échiquier avec des *tarsie* splendides, qui appartient à l'école française du XVe siècle.

» La collection des bronzes comprend notamment une suite de plaquettes signées des noms les plus illustres, ainsi que des candélabres à feuillages. Les émaux sont représentés par des modèles de toutes les époques et de tous les genres, depuis les byzantins jusqu'à ceux de Limoges. Je mentionnerai surtout un pastoral de Limoges du XIIe siècle, morceau exceptionnel par sa dimension et sa rareté, un vase qui paraît être de Pierre Reymond, et qui est d'une grande richesse d'ornements.

» Je ne vous parle point des étoffes, bien que la collection Carraud en possède des spécimens du moyen âge et de la Renaissance, qui sont d'une remarquable conservation. Je glisserai rapidement aussi sur la série d'œuvres d'orfèvrerie. Cependant, j'indiquerai, en passant, une curieuse collection de couteaux de table de la Renaissance, qui sont d'une étonnante élégance. Combien j'aurais à dire sur les joyaux! mais cette lettre ne doit passer les limites d'une simple note, et je me borne à citer une paire de boucles d'oreilles du VIe siècle, de belles bagues, un superbe drageoir... En un mot, la collection intelligemment classée au premier étage du palais de Florence par M. Rossi, le très distingué conservateur, sera visitée avec le plus grand profit par les amateurs, par les industriels et par les artistes. »

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
VILLE DE PARIS
UNE
RÉFORME
DANS
L'ENSEIGNEMENT
DU DESSIN
I
En exécution d'une délibération du Conseil général de la Seine du 3 avril 1890, une commission a été instituée à l'effet d'élaborer de nouveaux programmes et d'arrêter les bases d'une méthode de l'enseignement du dessin dans les écoles publiques du département de la Seine.
P.V. GALLAND

Cette commission, à la suite de nombreuses discussions auxquelles ont pris part notamment MM. Delhomme, Cougny, Félix Regamey et Guébain, a arrêté les termes d'un programme dont une partie (celle qui concerne l'enseignement dans les écoles maternelles) a été publiée dans le *Bulletin Municipal officiel* du 13 septembre 1891. Prochainement viendra, pour y faire suite, le programme destiné aux cours élémentaire et moyen des écoles primaires.

Nous nous bornons, pour aujourd'hui, à donner ici le résumé des principales dispositions du programme concernant les écoles maternelles, en appelant la plus sérieuse attention des hommes compétents sur la nouveauté de vues dont il est inspiré. Nous comptons consacrer à ces programmes, lorsque le texte nous en sera entièrement connu, une étude raisonnée et complète, qui mettra en relief les principes dont ils procèdent, et nous permettra d'en préciser les tendances.

PRÉAMBULE

L'enseignement du dessin à l'école primaire élémentaire a pour but d'amener progressivement les élèves à représenter avec intelligence, avec exactitude, ce qu'ils voient, ce qu'ils ont vu, à combiner avec goût ce qu'ils imaginent.

Pour bien dessiner, il faut savoir observer, comparer, juger, retenir, afin de bien représenter ce qu'on a vu.

L'enseignement du dessin doit donc nécessairement commencer par l'éducation visuelle.

COURS ÉLÉMENTAIRE [1]

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE. — THÉORIE

Préparation à l'étude du dessin.

Leçons de choses. — Discernement simultané des formes, des grandeurs et des couleurs.

1. La dernière division du cours élémentaire (enfants de six à sept ans) suivra le programme de la première section des écoles maternelles.

I. — *Éducation de la vue.*

Observation et reconnaissance de la forme et de la couleur des objets au point de vue de leur aspect, de leur physionomie.

Aspect de leur ensemble et de chacune des parties de cet ensemble. Ils paraissent droits ou courbes, grands ou petits, réguliers ou irréguliers, identiques, ressemblants ou différents. Ils apparaissent à droite ou à gauche, au-dessus ou au-dessous de l'œil de l'observateur.

Évaluation visuelle des rapports simples. — Une partie d'un objet paraît double, triple, etc. d'une autre, ou elle semble n'en être que la moitié, le tiers, etc.

Comparaison visuelle, au point de vue de la forme et de la grandeur, d'objets observés à des distances ou dans des positions différentes. Exemple : 2 carrés identiques ou rectangles de carton, vus simultanément l'un de près, l'autre de loin.

Première idée de l'angle :

Habituer l'œil à le reconnaître et à l'apprécier par comparaison.

Distinction des couleurs :

Faire distinguer les couleurs à l'aide d'images, d'étoffes, de papiers peints, etc.

Utiliser les exercices de travail manuel.

Classement des couleurs :

Couleurs fondamentales, couleurs semblables, dissemblables, couleurs claires, foncées.

Idée de la nuance.

II. — *Éducation du toucher.*

Manipulation d'objets simples. — Observation et reconnaissance de la forme de ces objets tenus en mains, au point de vue de leur étendue et de leur mesure.

(Ils sont concaves, convexes, etc.)

Décomposition des objets en leurs parties.

Mesure et comparaison de ces parties.

Ce choix, bien que laissé à l'initiative de la maîtresse parce qu'il doit se régler sur l'âge et sur les aptitudes moyennes des élèves, devra, néanmoins, s'inspirer des principes suivants :

Faire toujours représenter par l'enfant une chose qu'il voit ou qu'il a vue et qu'il peut facilement reconnaître. C'est le meilleur moyen de l'intéresser.

Rejeter tout tracé embarrassant pouvant amener la lassitude ou le dégout.

Éviter toute copie machinale ou servile qui dispense de la réflexion et n'exerce pas le jugement.

Varier les sujets des exercices en ne perdant pas de vue que le meilleur exercice devient nuisible s'il est trop souvent reproduit.

Par cette méthode facile et agréable, l'enfant sera conduit à garder la mémoire des formes. Son initiative sera provoquée et encouragée. Les exercices d'invention lui deviendront possibles.

CONSEILS GÉNÉRAUX

Matériel.

Le matériel de l'enseignement du dessin à l'école maternelle se compose :

1° D'ardoises blanches, autant que possible, quadrillées à un centimètre pour les plus jeunes enfants;

2° De papier quadrillé à un centimètre pour les exercices de début;

Le quadrillage tracé à l'aide de lignes sera remplacé, le plus tôt possible, par un quadrillage en points espacés d'un centimètre;

3° De crayons tendres, prismatiques, s'il est possible, soit pour l'ardoise, soit pour le papier;

4° De crayons de couleur (couleurs fondamentales) pour les élèves les plus avancés, de craie de mêmes couleurs pour la maîtresse;

5° D'un tableau gris, quadrillé ou pointillé d'un seul côté. Le quadrillage du tableau en lignes ou en points doit être assez grand pour que tous les enfants puissent le distinguer sans fatigue;

6° De modèles types bien gradués fournis par l'Administration, destinés à déterminer la méthode et à guider l'initiative de la maîtresse.

Aussitôt que possible, le quadrillage sera remplacé sur le tableau, sur l'ardoise et sur le papier, par des lignes de construction (médianes, diagonales, lignes de repère).

Procédés d'enseignement.

La leçon sera collective. Tous les enfants de la classe feront le même exercice sous la direction de la maîtresse.

Dans la section des petits surtout, les mouvements à faire pour le tracé des diverses lignes pourront être décomposés et reproduits par tous, à temps comptés.

Il y aura lieu de modifier quelquefois l'ordre de ces mouvements, afin d'introduire la variété dans les exercices.

La correction sera également collective. Le travail d'un enfant, puis successivement celui de plusieurs autres, seront placés à la vue de toute la classe, tout à côté du modèle, dessiné au tableau.

La maîtresse fera ainsi ressortir les erreurs les plus générales.

Elle pourra rendre l'erreur plus saisissante encore en la représentant sur le modèle même à l'aide d'un crayon de couleur différente.

Pendant l'exercice, elle passera dans les rangs afin de rectifier les attitudes défectueuses du corps ou de la main.

Les yeux de l'enfant doivent se trouver toujours à une distance de 25 à 30 centimètres de son ardoise ou de son papier. Il doit se tenir droit devant sa feuille droite.

Le modèle dont le contour doit être reproduit par des lignes sera toujours présenté aux enfants de face.

La face qui doit être dessinée sera placée devant eux, de manière à éviter, le plus possible, les déformations dues à la perspective.

Développement du programme.

Le discernement des formes, des couleurs, des grandeurs, se fera au moyen d'exercices de langage et de leçons de choses qui précéderont les exercices graphiques.

Il est bien entendu que, pour les petits, l'idée de grandeur devra être indépendante de l'idée de mesure. L'enfant sera simplement exercé à distinguer un objet plus grand d'un plus petit, une latte plus longue d'une plus courte, etc.

Les enfants au-dessus de cinq ans reproduiront d'abord sur la table ou sur l'ardoise, au moyen de lattes, papiers, etc., les lignes ou les combinaisons de lignes que la maîtresse tracera au tableau.

Au début, les lignes ne seront pas autrement dénommées que par des termes que l'enfant comprend : lignes debout, lignes penchées, lignes couchées, etc.

L'élève sera exercé à trouver le milieu de son papier, le côté droit, le côté gauche, le

haut, le bas. On l'habituera à compter les divisions à gauche, à droite, au-dessus et au-dessous d'un point.

Les enfants de cinq à sept ans seront exercés à nommer, en les traçant, les lignes droites, par rapport à leur direction, puis les figures géométriques les plus simples.

On pourra leur faire remarquer les rapports qui existent entre les lignes qui forment ces figures. On les exercera à tracer des lignes qui soient la moitié, le double des lignes données.

Après leur avoir fourni exactement sur leur ardoise ou sur leur papier la longueur d'un centimètre, on pourra les exercer à tracer des lignes de deux, trois, quatre centimètres, ou à évaluer la longueur d'une ligne quelconque qu'ils auront d'abord tracée.

Les modèles fournis à la maîtresse ou ceux qu'elle imaginera devront représenter des combinaisons intéressantes, des figures géométriques étudiées rappelant la forme d'objets connus des enfants.

Il suffira souvent de l'addition d'un petit ornement fort simple pour transformer un carré, par exemple, en une cage, un trapèze en un pot de fleurs, en un fer de bêche, etc.

A l'aide de crayons de couleur, il sera facile d'augmenter encore l'attrait de ces exercices.

La maîtresse fera remarquer aux élèves comment les silhouettes ou contours des divers objets qu'elle tracera au tableau peuvent s'enfermer dans un carré, dans un rectangle, etc.

De temps à autre, elle tentera de faire reproduire, de mémoire, les formes les plus simples.

A l'aide de lignes médianes, elle pourra donner aux plus avancés une idée de la symétrie par rapport à un ou deux axes.

Ces notions leur faciliteront quelques exercices d'invention.

On le voit, une grande initiative est laissée à la maîtresse de l'école maternelle. On lui demande surtout d'intéresser et d'amuser les enfants, de leur faire aimer le dessin, de leur faire contracter de bonnes habitudes qui les rendent aptes à recevoir les leçons de l'école primaire.

Pour y parvenir, il faut qu'elle dessine elle-même beaucoup devant les enfants. Avec de la bonne volonté, les plus inexpérimentées s'y accoutumeront peu à peu, se perfectionneront tous les jours et finiront par devenir habiles.

Ce programme a été suivi d'une lettre-circulaire de M. Duplan, sous-directeur de l'enseignement primaire, aux directrices d'écoles maternelles, qui complète les instructions contenues dans le programme ci-dessus. Nous en ferons connaître la substance.

(A suivre.)

LES COURS DE DESSIN POUR LES ADULTES

LEUR RÉORGANISATION

C'est sous le patronage du ministre, M. Duruy, avec le concours de la Municipalité parisienne — qui savait alors et qui sait encore quel prix on doit attacher à la diffusion de l'enseignement du dessin, — et sous la direction d'une commission spéciale nommée à cet effet en 1863, que de nombreux centres d'études furent ouverts aux adultes.

Depuis plus d'un quart de siècle, cette institution fonctionne. Traversant des périodes assez difficiles, voyant se modifier incessamment autour d'elle les conditions au milieu desquelles elle avait pris naissance, son action n'a pas cessé de se manifester et de prouver toute l'utilité de son existence. Les résultats brillants, obtenus pendant longtemps par les cours d'adultes, ont été l'effet naturel des causes qui les faisaient fréquenter.

Ces causes, elles tendent à disparaître peu à peu ; et, comme l'organisation des cours a été constituée pour elles et adaptée en vue des effets qu'elles devaient produire, nous voudrions, en nous demandant s'il n'est point opportun de chercher à réaliser un régime

plus en rapport avec les exigences actuelles, éveiller l'attention sur le désaccord qui ne pourrait manquer de se produire entre les différents facteurs de l'institution, si on les laissait marcher à contre-sens l'un de l'autre.

Précisons. En 1863, l'obligation scolaire n'existait pas. Non seulement, l'instruction primaire ne s'imposait pas à tous, mais même pour ceux qui, volontairement, allaient la recevoir, le programme officiel ne comportait pas le dessin.

L'adulte qui abordait l'industrie, ne tardait pas à s'apercevoir de son infériorité sur ce point et, l'amour-propre aidant, il cherchait à combler les lacunes qui pouvaient l'humilier vis-à-vis de lui-même, et plus encore vis-à-vis de camarades mieux préparés.

Le sentiment de leur nécessité, ressenti par un certain nombre de bons esprits, détermina la création des cours de dessin pour adultes; le besoin qu'en éprouvait un grand nombre d'artisans, fit leur fortune.

Ils furent, jusqu'à ces derniers temps, les seuls endroits où les intelligences studieuses pussent se livrer à l'étude primaire du dessin et c'est ainsi que, par la force des choses, ils prirent un caractère essentiellement élémentaire : c'était un minimum que des esprits laissés en friche venaient acquérir.

On ne pouvait songer à faire de l'enseignement — nous ne dirons pas supérieur, mais même complémentaire — pour un public qui ne savait rien en dessin ; il fallait commencer par établir quelques fondations pour oser plus tard édifier sur une base certaine.

Pour les caractères bien trempés qui au labeur pénible de la journée n'hésitèrent pas à joindre les leçons fatigantes du soir, les cours d'adultes se présentèrent donc comme un refuge où l'on prenait le goût de l'étude, un lieu d'émulation préservatrice où l'on se relevait à ses propres yeux.

Au fond, ne répondant qu'à un oubli des législateurs, établis tant bien que mal au point de vue pédagogique, ne se reliant par aucun lien aux études passées, les cours du soir ne furent qu'un palliatif.

En constatant, par un mot, la situation ambiguë de ces cours, nous ne voulons pas médire des efforts généreux qui ont été tentés; ce qui a été fait a été bien fait. Il fallait parer, aussi bien que le permettaient les circonstances, aux inconvénients graves qui résultaient du manque absolu d'éducation graphique pour nos artisans. On fit ce que l'on pouvait, on fit ce que l'on devait.

Mais aujourd'hui les connaissances utiles à tous ne se distribuent plus avec la parcimonie du passé! Ce que l'adulte venait chercher dans les cours du soir, ou plutôt *commencer* dans ces cours, l'école primaire moderne le lui fournit. Du moins, le programme le laisse supposer.

La loi organique sur l'instruction primaire, qui rend obligatoire pour tous l'acquisition d'un certain nombre de notions, parmi lesquelles le dessin, a complètement modifié, a transformé la situation.

Dans un temps donné, dont nous ne sommes plus bien loin, pas un adulte ne devra ignorer les éléments qui le faisaient s'attarder dans les cours du soir.

La comparaison qu'on peut établir dès à présent entre l'âge moyen des élèves d'aujourd'hui et ceux d'il y a quelques années, ne laisse subsister aucun doute sur le changement profond qui s'opère dans le recrutement des assistants.

L'adulte, c'est-à-dire l'homme fait, devient de plus en plus une exception dans les cours du soir. L'exemple touchant du père et du fils venant ensemble recevoir la récompense de leur assiduité et de leur travail passe à l'état de légende, et l'œuvre tend à s'exercer au profit d'une clientèle de plus en plus jeune, intelligences en majorité comprises entre treize et vingt ans.

Peut-on soutenir que ces derniers viennent poussés par les mêmes causes que leurs devanciers, qu'ils sont animés du même esprit, qu'ils réclament les mêmes connaissances données sous la même forme?

Autant dire alors que l'enseignement de l'école primaire ne porte aucun fruit, que toutes les tentatives faites pour arracher chaque individu à l'ignorance, par la combinaison des lois destinées à la combattre, ont été frappées de stérilité, et qu'en l'année 1891 nous sommes aussi peu avancés qu'en 1863 à cet égard.

Ce serait dérision que de vouloir insister sur ce point, et de laisser supposer que l'expédient du passé est encore suffisant pour obvier aux difficultés du présent. D'autre

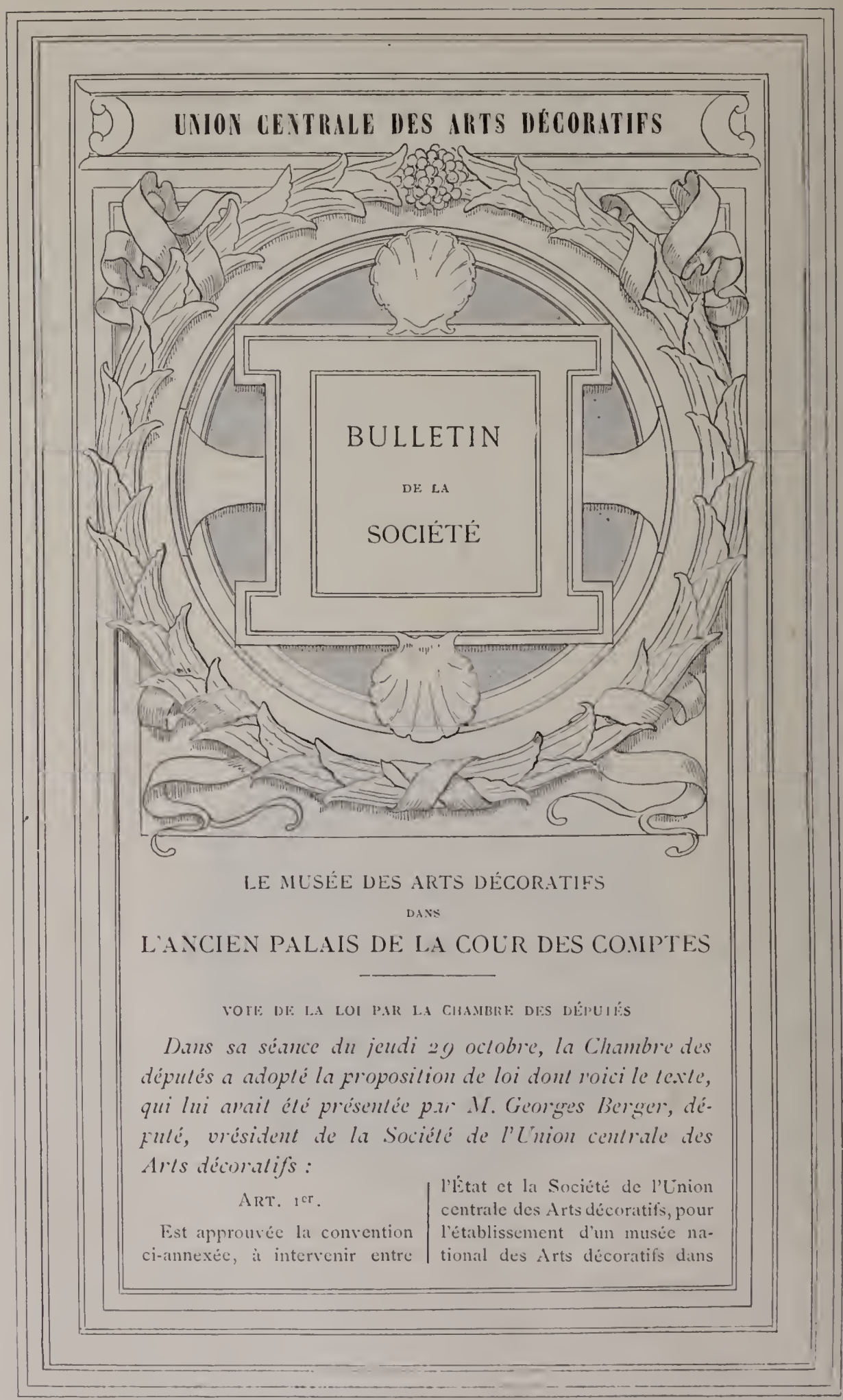
part, les plaintes, les regrets qu'à chaque instant on entend exprimer sur la valeur des résultats produits par l'enseignement du dessin, montrent mieux que tout autre symptôme que la période de prospérité correspondante à l'organisation primitive tend à se clore, et qu'il est temps d'aviser à mettre en harmonie l'institution avec sa clientèle nouvelle.

Il est temps de se préoccuper de la situation créée par les nouvelles lois scolaires, de combiner l'action de celles-ci avec l'action des cours du soir. On les pourrait établir sur le plan d'un enseignement complémentaire, où l'initiative du professeur, sauvegardée d'ailleurs dans le détail des directions à suivre, serait, par une méthode claire et féconde, guidée vers le but final à atteindre.

Notre dessein n'est point, pour le moment, de traiter cette question à fond. Nous avons simplement voulu la poser, et suggérer que le mieux à chercher n'est pas dans de plus grands efforts à faire, mais dans leur répartition réfléchie s'adaptant exactement aux nécessités sociales nouvelles.

Il n'était point sans intérêt d'ouvrir cette discussion en un moment où la réorganisation complète de l'enseignement du dessin dans les écoles de la Ville de Paris est à l'ordre du jour d'une commission spéciale chargée de faire une œuvre d'ensemble. Nous avons cru de notre devoir de présenter nos réflexions à son examen. Nous croyons pouvoir espérer que, ressentant aussi fortement que nous les dommages que pourrait amener la perpétuité du régime actuel, elle saura le réformer par une réglementation large et prévoyante, qui assurera à nouveau le beau renom des productions de l'art parisien.

L. G.



LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DANS

L'ANCIEN PALAIS DE LA COUR DES COMPTES

VOTE DE LA LOI PAR LA CHAMBRE DES DÉPUTÉS

Dans sa séance du jeudi 29 octobre, la Chambre des députés a adopté la proposition de loi dont voici le texte, qui lui avait été présentée par M. Georges Berger, député, président de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs :

ART. 1er.

Est approuvée la convention ci-annexée, à intervenir entre l'État et la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, pour l'établissement d'un musée national des Arts décoratifs dans

l'ancien palais de la Cour des Comptes restauré.

ART. 2.

La convention ci-annexée sera enregistrée au droit fixe de 3 francs.

L'an mil huit cent quatre-vingt-onze,

Entre les soussignés,

M. le Ministre des Travaux publics;

M. le Ministre des Finances;

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts;

D'une part,

Le Député, Président de l'Union centrale des Arts décoratifs, agissant au nom de ladite Société, ainsi qu'il y est autorisé par une décision du Conseil d'administration en date du 29 mai 1891;

D'autre part,

Il a été convenu ce qui suit :

ARTICLE PREMIER. — L'État concède temporairement à la Société « l'Union centrale des Arts décoratifs » qui l'accepte, pour y établir un musée national des Arts décoratifs, le terrain et l'immeuble domaniaux occupés autrefois par le Conseil d'État et la Cour des Comptes, dans l'état où ils se trouvent actuellement. La durée de cette concession est de quinze années, qui commenceront à courir du jour de l'achèvement des travaux.

L'Union centrale des Arts décoratifs s'engage, pour la construction de ce musée sur cet emplacement, à se conformer à l'avant-projet dressé par M. Moyaux, architecte des bâtiments civils, approuvé par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur avis conforme du Conseil général des bâtiments civils, en date du 25 février 1890.

Art. 2. — La Société concessionnaire s'oblige à consacrer à l'exécution des travaux prévus audit avant-projet une somme de 3,171,000 fr., inscrite pour l'exécution de ces travaux dans les devis détaillés de l'architecte susnommé.

Il est entendu que tous les rabais et économies d'usage obtenus au cours des travaux sur les prix en demande portés au devis feront retour au capital de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Art. 3. — Au cas où la reconstruction du palais nécessiterait la réunion par alignements aux voies publiques de certaines portions de l'emplacement domanial, la Société concessionnaire ne pourra réclamer de ce chef aucune indemnité à la Ville de Paris, et le prix des terrains sera intégralement perçu par le Domaine au profit du Trésor.

Art. 4. — Les travaux devront être commencés aussitôt après la promulgation de la loi et terminés dans un délai maximum de deux années.

Art. 5. — Pendant la durée de la concesssion, la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs s'engage à entretenir les bâtiments à ses frais.

Art. 6. — La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs s'engage à installer dans le musée ainsi édifié les collections qu'elle a réunies ou qu'elle pourra réunir dans l'avenir.

Au 31 décembre de chaque année, il sera fait un inventaire des objets entrés au musée au cours de ladite année par voie d'achats, legs ou donations. Un exemplaire en sera remis à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Aucun objet porté à l'inventaire ne pourra être retiré, vendu ou échangé sans une autorisation ministérielle.

Cette disposition n'est pas applicable aux objets prêtés, pour lesquels il sera fait un inventaire spécial.

Art. 7. — Pendant toute la période d'exploitation directe du musée des Arts décoratifs par l'Union centrale, l'entrée du musée sera libre et gratuite dans toutes les parties du musée spécialement affectées à l'enseignement, à savoir : dans tous les locaux consacrés à l'exposition des moulages et des reproductions servant de modèles pour l'enseignement du dessin, dans les salles de conférences et dans la bibliothèque.

Dans toutes les autres parties du musée, et plus particulièrement dans celles réservées aux expositions permanentes ou temporaires d'objets d'art décoratif anciens ou modernes, la redevance à exiger pour l'entrée du public sera laissée à l'initiative de la Société concessionnaire.

Art. 8. — A l'expiration des quinze années, l'édifice du quai d'Orsay et les collections qui y seront contenues feront retour à l'État sous le nom de musée national des Arts décoratifs, l'État rentrant de plein droit et sans indemnité dans la propriété pleine et entière du terrain et de l'immeuble par lui concédés.

Art. 9. — Si la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs n'exécutait pas les obligations contenues dans la présente convention ou si la Société venait à être dissoute avant son terme, l'État rentrerait de plein droit dans la propriété pleine et entière de l'immeuble et des collections.

Art. 10. — La somme nécessaire à l'exécution des travaux de construction du musée national des Arts décoratifs sera déposée par la Société concessionnaire à la Banque de France, dans les quinze jours de la promulgation de la loi approuvant le présent projet de convention, soit en espèces, soit sous forme d'obligations du Trésor ou de rentes sur l'État.

La Société concessionnaire pourra jouir et disposer librement des revenus des valeurs ainsi

déposées à la Banque pendant la période de construction.

Au fur et à mesure de l'avancement des travaux, l'Union centrale des Arts décoratifs sera autorisée à retirer de la Banque de France les fonds nécessaires au paiement des entrepreneurs. Cette autorisation lui sera donnée par M. le Ministre des Travaux publics sur le vu des mémoires à acquitter, et quinze jours au plus tard après leur présentation.

Art. 11. — Dans le cas prévu par l'article 9 de la convention, la déchéance, après mise en demeure, sera prononcée par M. le Ministre des Finances sur l'avis de M. le Ministre des Travaux publics; le reliquat non encore employé du capital déposé à la Banque de France sera de plein droit acquis à l'État, s'il juge à propos de continuer les travaux.

Art. 12. — Dans le but de conserver au musée son caractère particulier d'œuvre émanant de l'initiative privée et de permettre à l'Union centrale d'y continuer son action, le musée national des Arts décoratifs sera, à l'expiration de la concession, administré par un directeur nommé par le Gouvernement, mais qui fonctionnera sous le contrôle et la surveillance d'un Conseil de perfectionnement qui, en dehors des membres de droit nommés directement par le Gouvernement, comprendra un certain nombre d'autres membres nommés sur la présentation du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Un règlement spécial déterminera les conditions et la proportion dans lesquelles le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs sera admis à présenter des membres du Conseil de perfectionnement du musée national des Arts décoratifs.

EXPOSÉ DES MOTIFS :

La proposition de loi et la convention dont nous venons de reproduire le texte étaient précédées d'un Exposé des motifs *dont nous citerons la dernière partie. Après avoir rappelé dans quelles circonstances et par quels hommes fut fondée, en 1863, la Société de l'Union centrale, après avoir dit à quelle préoccupation patriotique obéissaient les créateurs de l'institution, l'honorable rédacteur du document en question ajoute :*

Des hommes éminents dans toutes les branches du travail national, des artistes et des industriels de haut mérite accordèrent avec empressement leur patronage et leur collaboration à l'œuvre naissante, qui compta parmi ses premiers adhérents, Barye, Klagmann, Davioud, Diéterle, Aimé Millet, Léon de Laborde, de Cardaillac, Deck, Champfleury, Paul Dalloz, Galichon, Carrier-Belleuse, du Sommerard, etc.

L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie s'affirma immédiatement par une exposition organisée au Palais de l'Industrie. Cette exposition comprenait des collections d'art rétrospectif, les modèles et les produits des industries d'art contemporaines et les travaux des écoles de dessin de Paris et des départements; elle inaugurait la série des expositions spéciales, qui ont si puissamment contribué à la renaissance de l'art industriel français.

Depuis cette époque jusqu'à ce jour, la Société a organisé huit expositions, aux dates et avec les programmes suivants :

1865. — Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, divisée en 6 groupes : 1° œuvres d'art composées en vue de la reproduction industrielle; 2° productions des industries d'art; 3° modèles et produits envoyés aux concours de l'Union; 4° travaux des élèves des écoles de Paris et des départements; 5° collections d'œuvres d'art anciennes; 6° collections de dessins et de modèles de maîtres anciens.

1869. — Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie; même division de groupes, avec adjonction d'une exposition rétrospective, consacrée à l'art oriental.

1874. — Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie; même division de groupes, avec adjonction de l'histoire du costume.

1876. — Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie; mêmes divisions de groupes, avec adjonction de l'histoire de la tapisserie.

1880. — Exposition technologique : métal.

1882. — Exposition technologique : bois (mobilier), papier et tissus.

1884. — Exposition technologique : bois (construction), pierre, terre et verre.

1887. — Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie.

La question de l'enseignement du dessin et de ses applications aux industries fit l'objet constant des études et des travaux de la Société. Dès 1864, dans une conférence publique, M. Guillaume pouvait exposer le plan complet des réformes que proposait l'Union dans ce but, et que la République a réalisées d'une manière si grandiose. Dans toutes ses expositions, elle organisa, entre toutes les écoles artistiques, non seulement de Paris, mais de la France entière, des concours qui donnèrent les résultats les plus brillants, et contribuèrent puissamment au développement de l'instruction industrielle et artistique.

Pendant les dix années où elle a fonctionné sous son nom primitif, devenu rapidement populaire, l'Union centrale a exécuté presque complètement son vaste programme, avec éclat et non sans résultats féconds pour les arts industriels de notre pays. Une seule création dut être ajournée : celle du musée rétrospectif et contemporain. Le dévouement et le désintéressement n'étaient pas, en effet, des éléments suffisants pour réussir; il aurait fallu pouvoir disposer d'un capital considérable que l'association n'avait pu former. La bibliothèque, les concours, les conférences publiques, les encouragements aux artistes avaient absorbé annuellement ses ressources si modestes que les membres de la Commission avaient dû ajouter bien souvent des contributions personnelles afin d'équilibrer le budget.

En 1877, une association s'était constituée à Paris pour créer un musée des Arts décoratifs. Elle comprenait un certain nombre de membres de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie.

Après avoir réuni, en moins de quatre ans, un premier fonds de collections, au moyen des souscriptions de ses membres et de dons d'amateurs généreux, cette association fusionna avec l'Union centrale des Arts appliqués à l'Industrie. Cette fusion provoqua la reconnaissance par l'État, comme œuvre d'utilité publique, d'une société nouvelle, qui s'intitula : « Union centrale des Arts décoratifs ».

Ne voyant aucun autre moyen de réaliser dans toute son extension le projet d'un musée national des Arts décoratifs, la Société résolut de faire appel au concours du public, par le moyen d'une loterie, dont le Gouvernement autorisa l'émission par un arrêté ministériel en date du 1er juin 1882. Cette loterie a produit 5 millions 500,000 francs.

La Société n'a jamais cessé de consacrer les intérêts de cette somme au fonctionnement de ses services et à l'augmentation des collections du Musée des Arts décoratifs.

Il avait paru logique au Conseil d'administration de la Société de se préoccuper de créer des collections, avant de chercher à les loger dans un local définitif. Le Gouvernement facilita l'exécution de cette détermination en mettant gratuitement à la disposition de l'Union un certain nombre de salles au 1er étage du Palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées; mais cette gratuité est sur le point d'être supprimée, car, loin d'accorder au Musée les nouvelles faveurs dont il se croit digne, l'Administration des Bâtiments civils a fait savoir au Conseil d'administration de l'Union centrale qu'elle aurait dorénavant un loyer à payer.

Aujourd'hui, le musée est formé dans ses grandes lignes. Ses nombreuses divisions d'œuvres d'art ont leurs cadres remplis; quelques-unes même ont reçu un développement tel que l'institution nouvelle peut, sous leur rapport, être mise en comparaison avec les plus riches musées de l'étranger. Le chiffre des acquisitions faites depuis l'année 1878 atteint un million de francs; celui des dons et des prêts peut être évalué au même chiffre. Les œuvres d'art qui composent les collections sont réparties en séries divisionnaires désignées sous les rubriques suivantes :

	Pièces.
Bois. — Meubles, sculpture sur bois...	456
Pierre. — Sculpture, marbres, statues, bas-reliefs, etc.....	1,016
Métal. — Bronze, orfèvrerie, bijouterie, ferronnerie, dinanderie.....	701
Terre et verre. — Grès, faïence, porcelaine, terre cuite, etc.....	1,591
Tissus. — Étoffes, broderies, dentelles, guipures, etc.....	1,191
Papier. — Reliures, gravures, papiers peints, etc.....	216
Matières diverses. — Cuir, ivoire, écaille, etc.....	38
Ensembles décoratifs. — Salles et salons du XVIIe et du XVIIIe siècles.....	4
Peinture. — Sculpture et dessins de maîtres relatifs aux Arts décoratifs.....	618
Orient. — Art oriental dans toutes ses manifestations.....	1,187
	7,018

L'action publique de l'Union centrale des Arts décoratifs s'exerce par le fonctionnement de différents services, dont le plus important, après le musée des Arts décoratifs, est la bibliothèque d'art et d'industrie, qu'elle possède place des Vosges. Cette bibliothèque, fondée par l'ancienne société, contient actuellement 10,000 volumes, 250,000 gravures et photographies, 90,000 dessins et 260,000 échantillons d'étoffes diverses. Depuis sa fondation, elle a été fréquentée par plus de 100,000 artistes et ouvriers.

Un atelier de moulages a été créé pour répandre dans les musées et les écoles des départements les reproductions des plus belles œuvres de l'Art décoratif; son catalogue ne compte pas moins de 1,500 numéros, et le chiffre général des ventes et des dons aux établissements d'instruction publique a atteint environ 200, 000 francs.

Un atelier de photographies est annexé à l'atelier de moulages, dans le même but de propagation et de vulgarisation des beaux modèles.

Ces services ont pris une telle extension, que les locaux qui leur étaient affectés sont rapidement

devenus insuffisants et qu'on a dû les transférer dans des quartiers dont l'éloignement constitue un sérieux obstacle à leur bon fonctionnement. La bibliothèque de la place des Vosges est trop étroite pour le nombre de ses lecteurs quotidiens; le musée étouffe dans les galeries du Palais de l'Industrie, et ne peut recevoir des collections nouvelles. Les moulages, qui formeraient, s'ils pouvaient être exposés, l'histoire presque complète de la décoration et de l'ameublement, sont relégués dans des hangars, inaccessibles aux visiteurs. L'expansion de l'œuvre de la Société est donc arrêtée par les mauvaises conditions de l'installation matérielle de ses services.

L'Union centrale des Arts décoratifs sollicite du Gouvernement la concession temporaire de l'emplacement de l'ancien palais de la Cour des Comptes. C'est là qu'elle édifierait, avec les sommes qu'elle a mises de côté à cet effet, le Palais du musée des Arts décoratifs: elle y concentrerait sa bibliothèque et ses nombreux services d'enseignement et de propagande.

En lisant le projet de convention joint comme annexe au présent exposé des motifs, vous vous rendrez compte que les droits de propriété de l'État sont sauvegardés. Les ruines du quai d'Orsay disparaîtront enfin; un monument digne de l'un des plus beaux quartiers de la capitale et reproduisant la façade de l'ancien Palais de la Cour des Comptes, s'élèvera sur les bords de la Seine, au lieu des constructions banales qu'on verrait s'y bâtir, si la Chambre, par impossible, adoptait le projet de loi déposé en vue de l'aliénation des terrains du quai d'Orsay. Notre pays n'en est pas réduit à se créer des ressources par la mise en vente de parcelles du domaine national et l'unité budgétaire peut encore être respectée.

L'Union centrale des Arts décoratifs mérite considération par les services qu'elle a rendus, elle veut en rendre de plus grands encore; elle veut doter la France d'une institution qui lui manque. Elle ose compter que le Parlement l'y aidera et rendra ainsi hommage à son désintéressement patriotique.

Le musée des Arts décoratifs ne saurait être considéré comme une concurrence superflue et de pur luxe, organisée contre les musées nationaux du Louvre, de Cluny, du Conservatoire des Arts et Métiers, du Garde-Meuble de l'État, du Trocadéro ou de la Manufacture nationale de Sèvres. Tout en poursuivant le même but social, l'éducation du peuple et le développement des industries artistiques de la France, l'Union centrale emploie pour l'atteindre d'autres moyens, plus pratiques et plus actifs, qui lui sont fournis par un organisme spécial.

La juxtaposition à des musées de curiosité ou de science d'un musée plus particulièrement destiné aux artistes décorateurs et aux ouvriers des industries artistiques, ne constituera pas une exception au profit de la France et de Paris.

D'après l'enquête que le Gouvernement français a fait faire et dont les rapports ont été distribués aux membres du Parlement, il existe des musées de ce genre dans toutes les grandes villes d'Europe.

Les plus importants sont : le musée du South Kensington de Londres, le musée des Arts industriels de Berlin, le musée d'Art et d'Industrie de Vienne, le musée oriental de Vienne, le musée national bavarois de Munich, le musée germanique de Nuremberg, le musée d'Art et d'Industrie de Hambourg, le musée des Arts décoratifs de Rome, le musée du Nord et le musée national à Stockholm, le musée de la Société centrale des provinces du Rhin à Dusseldorff, le musée de Science et d'Art d'Édimbourg, le musée néerlandais d'Amsterdam, le musée de la Société impériale des Arts à Saint-Pétersbourg, le musée industriel de Moscou, le musée des Arts décoratifs de Pesth, le musée d'Art et d'Industrie de Harlem, le musée industriel de Cracovie...

Les musées de Berlin, de Vienne, de Dusseldorff ont créé, à l'imitation du South Kensington-Museum, les prêts aux musées, aux écoles et aux expositions de province, et les résultats de ce système de circulation d'œuvres d'art n'ont pas été moins féconds qu'en Angleterre.

L'Union centrale des Arts décoratifs, malgré les difficultés qu'elle rencontre par suite de l'installation défectueuse de ses collections au Palais de l'Industrie et de l'absence d'une organisation administrative spéciale, a déjà entrepris de mettre à exécution une partie de ce programme. Elle a coopéré à la fondation du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne et du musée des Arts industriels de Roubaix; à l'organisation d'expositions d'art industriel à Saint-Étienne, à Limoges, à Bar-le-Duc, etc.

Elle a représenté officiellement les industries artistiques françaises à Copenhague et pris une part active aux expositions d'Amsterdam, d'Anvers, de Trieste, de Sidney, etc. Le conseil d'administration de la Société voudrait donner à cette action extérieure du musée des Arts décoratifs l'extension qui lui est imposée par le développement de l'instruction artistique et industrielle en province; mais la réalisation complète du projet est liée étroitement à la question de l'installation définitive de ce musée, qui, dans le local provisoire mis temporairement à sa disposition par l'État, ne peut ni recevoir les collections nouvelles nécessaires, ni loger le ma-

tériel d'exposition considérable dont il a besoin de disposer.

Nous ne saurions assez le répéter, cette situation est cruelle pour l'Union centrale des Arts décoratifs, qui tient ardemment à justifier sa reconnaissance par l'État comme institution nationale d'utilité publique, en faisant bénéficier le pays tout entier des richesses artistiques qu'elle possède.

Les récentes expositions universelles ont montré combien sont grands les progrès que l'étranger a faits; il nous menace. L'organisation générale de notre enseignement artistique et industriel est une œuvre de défense nationale; nous devons nous préoccuper constamment de perfectionner cette organisation.

Au milieu de l'effroyable concurrence industrielle que se font les peuples modernes, aucune nation n'a pu conserver le moindre de ces monopoles de fabrication qu'on respectait autrefois par tradition et par habitude. Mais il est un privilège que la France doit et peut garder, un privilège qui a toujours fait sa fortune commerciale et qu'elle tient de son génie national : c'est le privilège du goût et de l'ingéniosité artistique dans la forme et le décor. Les artistes industriels et les fabricants des autres pays n'ont encore réussi qu'à être les pâles imitateurs de ceux de la France : ils ont obtenu ce résultat par l'étude et l'enseignement. Nous devons par les mêmes moyens, pratiqués avec méthode et volonté, non plus apprendre, mais perfectionner, féconder, développer les principes que nous possédons et que nous n'exploitons plus assez. Il en est des trésors naturels comme des fortunes acquises; on les voit décroître quand on ne s'évertue pas à faire produire à leur puissance le maximum de son action. Les discussions qui se sont ouvertes devant le Parlement au sujet des tarifs douaniers ont laissé soupçonner dans certains milieux que nos exportations avaient pu diminuer par rapport à celles des pays concurrents. S'il en était ainsi, cela serait une nouvelle raison pour appeler l'attention publique sur les mesures à prendre afin de maintenir notre suprématie dans les choses de l'art industriel. Nous avons peut-être eu le tort de croire trop aveuglément que notre passé garantirait notre avenir. Si la Chambre veut bien accorder sa consécration à l'œuvre de l'Union centrale des Arts décoratifs, en adoptant le projet de loi reproduit ci-dessus, elle aidera le pays à se sauver lui-même du péril qui menace sa fortune industrielle et artistique.

Pour être complet et afin de résumer ici tous les documents relatifs à cette question si importante pour l'avenir de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, nous devons dire que le projet de loi ci-dessus, présenté par M. Georges Berger, avait reçu une entière approbation de la Commission du Budget. Celle-ci avait chargé M. Antonin Proust de déposer un rapport à ce sujet. M. Antonin Proust a rappelé dans ce rapport que lui-même, en 1885, alors qu'il était président de l'Union centrale des Arts décoratifs, avait soumis au Ministre de l'Instruction publique, M. Fallières, un projet de convention semblable à celle de M. Georges Berger. Il a conclu en disant :

Il est inutile d'ailleurs, Messieurs, d'insister sur les avantages qu'offre la concession qui vous est demandée.

Sa durée est courte. Les profits qu'en peut retirer le travail national sont des plus grands.

Sur la question particulière de l'emploi du terrain du quai d'Orsay, une seule objection a été présentée. C'est l'objection opposée depuis 1885 à l'attribution du terrain du quai d'Orsay à l'Union centrale des Arts décoratifs. Ceux qui la renouvellent déclarent qu'ils sont partisans de la concession d'un terrain et même d'un immeuble pour l'installation d'un musée des Arts décoratifs, dont ils ne méconnaissent pas l'intérêt, mais que ce terrain et cet immeuble s'offrent dans le pavillon de Marsan, qui a l'avantage d'être relié au Louvre, où sont déposées nos principales collections et dont on doit écarter les administrations publiques toutes les fois que l'occasion s'en présente. Une loi, disent-ils, affecte à la Cour des Comptes le pavillon de Marsan, mais cette loi peut être rapportée. Il y aurait d'autant plus d'utilité à la rapporter que, malgré les aménagements faits à l'intérieur du pavillon de Marsan pour recevoir la Cour des Comptes, celle-ci y sera toujours moins bien logée que dans le palais du quai d'Orsay relevé. Ils ajoutent que le Gouvernement a tenu si peu compte de la loi qui affecte le pavillon de Marsan à la Cour des Comptes qu'il a fait, il y a peu de temps, étudier officiellement l'installation de la Cour des Comptes au quai d'Orsay.

Il est facile de répondre que cette étude même que l'on invoque démontre que l'installation de la Cour des Comptes au quai d'Orsay entraînerait une dépense très élevée, tandis que M. le Ministre des Travaux publics s'engage, moyennant une dépense beaucoup moindre, à installer la Cour des Comptes au pavillon de Marsan; que, d'autre part, le projet de construction du musée des Arts décoratifs, sur le quai d'Orsay, a été

étudié et prévu depuis de longues années par M. Moyaux; que, dans sa dernière forme, il a été approuvé dès le mois de février 1890 par le Conseil des Bâtiments civils, et qu'il n'y a plus qu'à en autoriser l'exécution pour que les travaux soient immédiatement commencés.

En résumé, entre l'aliénation du terrain du quai d'Orsay et son utilisation, il n'y a pas de terme moyen. Et la meilleure utilisation, la plus prompte, la plus économique, la plus avantageuse pour l'État, est certainement celle qui consiste à affecter ce terrain au musée des Arts décoratifs.

Nos deux honorables collègues, MM. Léon Say et Siegfried, ont déposé un amendement tendant à autoriser le musée d'Économie sociale à prendre place à côté du musée des Arts décoratifs dans les constructions que se propose de faire l'Union centrale.

MM. Léon Say et Siegfried ont retiré leur amendement sur l'assurance que l'Union centrale donnerait asile aux collections du musée d'Économie sociale dans des conditions à débattre et à régler d'un commun accord entre leur Société et la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs et sur l'engagement pris par le rapporteur de mentionner l'assurance qui a été donnée sur ce point à la Société par la Société de l'Union centrale.

En conséquence, j'ai l'honneur de proposer à Chambre, au nom de la Commission du Budget, l'adoption du projet de loi...

C'est en vertu de ces conclusions que, dans la séance publique du 29 octobre, après quelques critiques présentées par un député de l'Aube, critiques aisément réfutées par M. Georges Berger, et après quelques paroles prononcées par le Ministre des Travaux publics, favorables au projet, la loi en question a été votée par la Chambre des Députés.

Il ne reste plus à attendre que la consécration du vote du Sénat, et les travaux pourront immédiatement être commencés en vue de l'installation du Musée des Arts décoratifs sur l'emplacement de l'ancien palais de la Cour des Comptes.

Dans un prochain numéro nous publierons le fac-similé d'un dessin de M. Moyaux, architecte, reproduisant la vue du futur Palais du Musée des Arts décoratifs, tel qu'il sera élevé.

(A suivre.).

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

LES BIBLIOPHILES
ET
LA DÉCORATION DE LA RELIURE

CRÉATEURS ET VÉNERANTS[1].

S'IL est infiniment agréable, pour un bibliophile d'aujourd'hui, de posséder des livres extraordinaires établis par nos devanciers, il faut aussi mettre son amour-propre à former à son tour quelques beaux livres pour les bibliophiles de l'avenir.

Le rôle du bibliophile n'est pas seulement de conserver, c'est aussi de créer.

Créer le livre, c'est constituer un exemplaire singulier. Quand un ouvrage sort de la presse, si beau qu'il soit, il ne constitue pas l'objet de curiosité auquel est réservé par les bibliophiles le nom de Livre. Il n'est qu'une marchandise spéciale vendue dans des magasins nommés librairies. C'est un bouquin. Il s'agit de faire passer ce bouquin à l'état de rareté ou d'exception.

1. M. Henri Beraldi, — qui va publier à la librairie Conquet un beau volume, *Estampes et Livres 1872-1892* (grand in-8° carré), dans lequel il a prodigué les planches hors texte reproduisant magnifiquement de belles reliures en chromotypie Daniel et héliogravure Dujardin, — M. Beraldi, disons-nous, veut bien nous communiquer, pour les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*, un fragment de son ouvrage. Le très distingué bibliophile, en brillant écrivain qu'il est, y soutient avec autant de verve que de justesse la thèse qui nous est chère, et que nous défendons depuis si longtemps en faveur de l'art moderne. Nous avons d'autant plus de plaisir à insérer ici ce savoureux morceau

Le temps seul y suffit généralement. Sans paradoxe, le temps est en bibliophilie le créateur par excellence parce qu'il détruit, et il raréfie par cette destruction qui constitue les exemplaires survivants à l'état d'exception. Les faux bibliophiles, les profanes, y aident largement en gâchant nombre d'exemplaires.

Les bibliophiles créent par sélection, établissent des exemplaires qui ne sont pas comme les autres, en les exigeant particuliers par le format, la couleur, la qualité du papier, en veillant au salut des marges, en ajoutant les états précieux des illustrations, figures avant la lettre, eaux-fortes, tirages hors texte, fumés; mieux encore, les dessins. Enfin, le grand moyen de création c'est la reliure, qui fixe le livre dans sa condition définitive et par laquelle le bibliophile donne la personnalité de son goût.

⁂

Tous les bibliophiles du passé ont été créateurs. Quelques-uns, les vrais et illustres bibliophiles, vraiment épris et occupés du livre, l'ont été en artistes, d'une façon réfléchie, raisonnée. Mais ce sont les moins nombreux. Car il faut dire que la plupart des anciens bibliophiles dont la « provenance » suffit aujourd'hui à constituer pour nous des livres vénérés, ont été créateurs à peu de frais et sans y entendre malice : ils improvisaient (ou se faisaient improviser d'un coup) une bibliothèque, l'envoyaient à la grosse chez un relieur — tant mieux si ce relieur était Le Gascon ou Boyet, tant pis s'il était Vente ou Redon ! — pour être uniformément habillée d'une livrée à leurs armes. Ce sont de beaucoup les plus nombreux, et l'armorial du Bibliophile n'est guère autre chose que la liste des créateurs de cette espèce, les créateurs sans le savoir. En bibliophilie, pour un De Thou, que de Louis XV et que de Du Barry !

On peut être créateur par d'autres moyens assez imprévus. Montaigne était tout ce qu'il y a de moins bibliophile : il lisait ses livres « ne cherchant qu'à s'y donner du plaisir par un honneste amusement ». De plus, « pour subvenir à la trahison de sa mémoire, » il les « barbouillait de ses notes, » et encore il avait l'habitude de manuscrire au bout de chaque livre « le jugement qu'il en avait retiré en gros ». Il va de soi que des exemplaires ainsi « barbouillés » seraient aujourd'hui trois fois saints, précieux et bibliophiliques. Mais il faut être un bien gros monsieur pour risquer ce moyen de création !

⁂

On va peut-être dire que nous employons bien souvent ce mot : *créer* des livres. C'est à dessein. L'expression correspond bien à une réalité, quant à la classification des bibliophiles actuels. Dans les bibliophiles il y a, depuis un temps relativement récent, deux grandes catégories : les *créateurs* et les *vénérants*.

⁂

Le vénérant a le culte exclusif du passé. C'est fort bien. Il a rendu et rend de grands services : il a assuré la conservation du livre ancien dans son ancienne reliure ; il l'a recueilli, collectionné, mis en lumière, préservé ; enfin il l'a étudié, en joignant souvent à un grand goût personnel un réel savoir. Je ne parle pas du vénérant de Panurge, qui vénère sans savoir pourquoi, par besoin de vénérer, se prosternant devant le livre ancien comme le ferait M. Jourdain, pour paraître un bibliophile de qualité. Il s'agit du vénérant délicat et érudit ; faisons-lui la part belle et disons de lui qu'il a été un moment la bibliophilie même.

Mais ce qui caractérise aussi le vénérant, le vénérant pur, le vénérantissime, — et ceci est moins bien, — c'est non seulement son indifférence pour ce qui peut se produire à notre époque, mais encore un dédain absolu et *a priori* pour tout ce qui n'est pas quinzième,

seizième, dix-septième ou dix-huitième siècle. (Encore n'admet-il le dix-huitième que depuis très peu de temps : il a fallu se donner du mal pour le lui faire apprécier.) C'est le besoin de séparer net le présent du passé, et de faire dans l'histoire du Livre une coupure brusque à une date déterminée : avant laquelle tout est adorable et mérite qu'on s'agenouille en extase, après laquelle tout est laideur, misère, néant. Jamais cette idée si simple n'entrera dans sa tête, que dans deux siècles les livres d'aujourd'hui seront vieux de deux cents ans et, par conséquent, dans les conditions pour être vénérés à leur tour. Il trouve naturel que lui, homme de 1892, vénère un livre de 1492 : il ne pense jamais que le bibliophile de 2292 pourra vénérer un livre de 1892. Il n'a pas cette tournure d'esprit qui porte à relier le passé au présent pour ne former qu'une chaîne ininterrompue; on le scandaliserait en lui disant que l'éloignement rapproche les objets dans le temps comme dans l'espace, et qu'il viendra un jour où les bibliophiles considéreront que Pigouchet et Curmer, le petit Bernard et Lavoignat, c'est tout un. Le vénérant ne sait pas voir et ne veut pas voir la continuité du livre; la conservation de l'art du livre ne l'intéresse pas. Il donnera cinq, dix, quinze, vingt mille francs d'une plaquette sans valeur, mais reliée par Padeloup : il n'en risquera pas cinq cents pour encourager l'art de la reliure. Il dépensera vingt-cinq mille francs pour faire chromolithographier des fac-similé de miniatures d'anciens manuscrits; il n'aurait jamais imaginé de demander des dessins d'illustrations à Meissonier.

Le vénérant est coulant pour les choses du passé, cassant pour celles du présent. Qu'une reliure du XVIIIe siècle ait des plats mal cambrés et divergents, des filets mal poussés et plus mal raccordés, une dorure baveuse, un titre estropié et de travers, des compartiments de dos inégaux et ne se correspondant pas en hauteur d'un tome à l'autre du même ouvrage, une mosaïque défectueuse d'exécution, ou même ridicule d'invention comme celles du relieur Monnier, il ne soufflera pas! Mais qu'il trouve dans une reliure d'aujourd'hui un seul filet mal anglé, il criera comme un brûlé : c'est « une ordure », c'est « infect ». La reliure moderne, ne lui en parlez pas; ce n'est qu'à la dernière extrémité, et « la mort dans l'âme », qu'il confiera un livre à un de nos relieurs; et alors, en avant les copies d'anciens décors! et défense de tenter une création quelconque! Son grand grief contre la reliure contemporaine, c'est qu'elle est fraîche! elle n'a pas de patine; elle n'est pas « culottée ». Il me souvient d'un mot superbe de vénérant transporté, à la vente Lacarelle, par les prix qu'atteignaient les reliures anciennes : « *A côté des vieux maroquins,* » me dit-il à l'oreille, « *il faut bien reconnaître que les reliures de Trautz elles-mêmes paraissent canailles!* » Eh! grands dieux, patience! Il viendra immanquablement, le culottage. Nous ne le verrons pas, mais les vénérants futurs le trouveront bien établi, et peut-être plus qu'ils ne le voudraient! Et puis, pourquoi donc n'aimerait-on pas la reliure fraîche? Elle a son charme, tout comme la peinture fraîche.

Le vénérant ne comprend pas la nécessité d'augmenter le fonds commun, la réserve générale de la bibliophilie. Pour lui, le lot des anciens livres encore existants suffit, et, selon lui, toute la fonction du bibliophile est, chaque fois que le lot est remis en distribution par suite de vente, de *piocher* dedans, comme aux dominos. Happer au passage, posséder pendant quelques années des livres cotés et notables par leur séjour antérieur dans d'autres bibliothèques, en former une agglomération temporaire, puis les transmettre à d'autres vénérants, voilà le programme. Pas très gai, au fond, ce rôle de gardien provisoire, qui rappelle le *in pulverem reverteris*. En dehors de cet orgueil de la possession momentanée, de ce plaisir de la manie satisfaite, nul besoin de laisser quelque trace personnelle de son passage dans le Livre. Tout le rôle du vénérant se borne à être le conservateur de ce que jadis les créateurs ont fait!

Car le piquant de l'affaire est que le vénérant d'aujourd'hui se croit de la même espèce que les anciens bibliophiles : il se croit leur descendant direct et leur continuateur. Et il en est précisément l'opposé! Les bibliophiles que les vénérants vénèrent ont été des créateurs, et Grolier, le bibliophile par excellence, dont le vénérant a sans cesse le nom à

la bouche, Grolier le vénéré est l'antipode du vénérant, et le type du créateur. Grolier achetait chez les libraires de son temps des livres de son temps qu'il faisait relier par des relieurs de son temps. Il faisait le métier que font aujourd'hui les jeunes, les modernes, les bibliophiles qualifiés de *minores* ou de *minimi* par les vénérants. Dame! il le faisait supérieurement! Mais, étant admis que, suivant un mot bien connu, *il y a des degrés,* celui qui aujourd'hui fait comme Grolier, c'est ce « petit bibliophile », auquel chacun de nous lance un lazzi, les jours où la Fortune, sous les traits de Morgand, nous met en possession de quelque grand morceau de bibliophilie ancienne; — ce bibliophile qui achète dans une librairie de livres modernes un exemplaire sur papier de luxe, avec épreuves d'état, et le porte chez son relieur en combinant un nouveau jeu de filets, — et non le grand bibliophile qui a simplement la gloire de conserver provisoirement chez lui un petit nombre de volumes ayant appartenu à Grolier!

***

Donc, le moyen de création par excellence, c'est la reliure.

Mais la grande théorie des amateurs, c'est qu'il faut mettre la reliure de prix sur un volume capable de la *porter*, c'est-à-dire capable de vous faire retrouver le prix de la reliure en vente; en d'autres termes, proportionner la dépense de reliure à la valeur marchande du volume.

Eh bien! cette théorie, — qui peut avoir un fond sensé — est tout simplement, poussée à l'extrême, la négation et la mort de la reliure.

Les livres ont rarement une valeur considérable à l'époque qui les voit naître, et, d'un autre côté, la reliure d'art est une chose extrêmement chère. Le résultat immédiat serait donc de ne jamais faire mettre par un relieur une reliure de valeur sur un livre contemporain de ce relieur.

Si les anciens avaient agi ainsi, avec cette sage pondération... ils auraient tué dans l'avenir la valeur de leurs livres. Voyez-vous les Valois calculant ce que leurs livres peuvent *porter* de reliure, et les faisant simplement préserver en demandant des cartonnages à un Bradel du XVIe? La vérité est, au contraire, que les exemplaires de bibliophile se créent par des reliures disproportionnées. Une folie méthodique et raisonnée est, en cette matière, la seule sagesse. Exemple : la *Rodogune,* imprimée par les soins de Mme de Pompadour, est bien le type d'un livre à 3 fr. 50 d'aujourd'hui : donc la logique conseillerait une reliure en veau, de six francs. Moyennant quoi, l'objet vaudrait aujourd'hui une dizaine de francs. Mais Mme de Pompadour osa faire mettre sur son exemplaire une mosaïque par Derome, qui lui coûta peut-être, qui sait? la somme énorme et disproportionnée de cent livres. Cet exemplaire eut, il est vrai, toutes les peines du monde à atteindre trente livres, au décès de la marquise; mais, aujourd'hui, combien le livre de 3 fr. 50 s'est-il vendu? Dix-huit mille francs.

Et ainsi de suite.

***

Il se produit d'ailleurs présentement, dans la manière d'envisager la reliure, une sorte de crise très intéressante; — crise qui n'est d'ailleurs, pour ainsi dire, qu'un fragment de la crise générale dans la manière de considérer l'ensemble de l'art appliqué à l'industrie, — et qui peut se résumer dans cette proposition : LES COPIES ONT CESSÉ DE PLAIRE!

La caractéristique de l'art industriel depuis quarante ans a été l'habitude de la copie des œuvres des siècles précédents : meubles, tapisseries, orfèvreries, céramiques, n'étaient plus que des restitutions du XVIe, ou du XVIIe ou du XVIIIe siècle; la reliure, depuis Capé, suivait le mouvement. Il y avait comme une désespérance de l'imagination créatrice, comme une tentation de mettre le point final à l'histoire de l'art, de dire que tout avait été trouvé et qu'on ne trouverait plus rien.

Aujourd'hui, au contraire, la maladie tire à sa fin, en ce sens qu'il se manifeste un vif besoin de productions originales; les imitations du passé, quelle que soit la perfection de l'exécution, ne sont plus tenues pour rien. Le mouvement est curieux à suivre dans l'ensemble des articles de critique publiés à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889: prenez l'un après l'autre les écrivains autorisés, dans toutes les spécialités, les Havard, les Geffroy, les Gonse, les Falize, les Gagneau, les Marx, les Uzanne, les Champier, etc., chez tous vous sentez monter l'horreur de la copie et de l'imitation. Aujourd'hui la plus belle des reliures, copiée sur une reliure de la Renaissance, ne pèse pas un fétu, pas plus que l'architecture de Sainte-Clotilde à côté de Notre-Dame. On en est saturé : l'attention est en éveil sur autre chose, on veut du neuf.

***

Il ne manque pas à Paris de relieurs habiles pour en exécuter. Mais pour qu'ils puissent développer leur talent de création et d'exécution, il faut que les bibliophiles leur en fournissent l'occasion.

La reliure n'est pas le fait du relieur seul, elle naît de la coopération du relieur et de l'amateur. Le relieur est, par malheur, extraordinairement dépendant. A-t-il une idée, il faut, pour l'exécuter, qu'il trouve l'amateur qui lui confiera précisément le volume pour lequel cette idée convient. Mais ce n'est encore rien. Tant qu'il s'agit de projets sur le papier, c'est vite fait. Mais quant à faire passer l'idée sur le volume, le relieur ne le peut que par le dispendieux intermédiaire des petits fers, si coûteux à faire graver, et qui amènent eux-mêmes une dorure si chère!

Il faut donc trouver des bibliophiles assez dévoués à la reliure pour l'encourager, l'aider, pour faire de véritables sacrifices d'argent. Redisons-le, la reliure d'art est une chose essentiellement chère, extraordinairement chère : vouloir l'obtenir inédite à peu de frais est chimère. Créez un matériel nouveau, et vous aurez des mains pour le mettre en œuvre. Peiresc, il y a deux cents ans, disait la même chose : « *J'ai un relieur si gentil garçon qui se rend grandement aimable... il aurait bien courage...,* S'IL AVAIT DE BEAUX FERS! » Et encore : « *Mon relieur qui vault son pesant d'or et qui ferait aussi bien que Le Gascon ou son doreur,* S'IL AVAIT DE PETITZ FERS AUSSI GENTILS. »

Quoi de plus intéressant pour des bibliophiles que d'assurer le renouvellement de notre art de la reliure française? Ne comptons pas pour cela sur les vénérants, décourageants par essence; mais le rôle est beau à prendre pour les jeunes bibliophiles d'aujourd'hui et de demain[1]!

***

Heureusement une nouvelle génération surgit, nombreuse, plus nombreuse que tout ce qu'on imagine. Le goût du livre de luxe n'a jamais été plus répandu : mais le livre de luxe ancien est trop rare et souvent trop cher, et ces néo-bibliophiles se rejettent sur le livre contemporain, qu'ils feront entrer dans la bibliophilie comme les bibliophiles de 1875 y ont fait entrer le livre du XVIIIe siècle. Bien que je sois, en ce qui me concerne, plus essentiellement collectionneur des estampes et des livres d'autrefois, j'avoue que j'aime ces bibliophiles qui encouragent le livre d'aujourd'hui. Bibliophiles jeunes, bienveillants, gais, amis du neuf et de l'inédit, pas pédants, que quelques « grands bibliophiles » appellent peut-être, d'un ton un peu dédaigneux : « conscrits », mais qui peuvent très bien riposter

1. L'Union Centrale des Arts décoratifs pourrait intervenir efficacement dans le mouvement de rénovation de l'ornementation des reliures, en mettant au concours une série de thèmes de dessins pour décors de reliures, compartiments de filets droits seuls, ou de filets droits et courbes, encadrements à motifs empruntés à la plante, dentelles pour intérieurs, etc. Bien entendu, les dessins inspirés de modèles d'anciens styles seraient éliminés de droit.

en appelant ces anciens peu indulgents : « grognards ! » A tout prendre, le rôle qu'ils jouent à l'égard du livre de curiosité est capital, ils contribuent à la perpétuité de sa production, et loin d'abaisser la qualité du titre de bibliophile, ils la relèvent plutôt. Tant que le bibliophile n'est qu'un admirateur passif des livres d'autrefois, tant qu'il n'est qu'une variété du bibelotier, il n'est qu'un homme dont la manie peut prêter au persiflage : la belle comédie, en somme, que nos passions pour un bouquin, nos frémissements devant un morceau convoité, nos angoisses dans l'attente d'une enchère, notre curiosité de savoir si, en fin de compte, tel vieux maroquin restera à X ou à Z, nos luttes devant le bureau du commissaire-priseur, et toute cette batrachomyomachie de la salle de vente ! Le titre de bibliophile ne devient intéressant, utile, sérieux, que s'il désigne un homme qui, dans la mesure de ses forces, soit un des facteurs actifs du maintien et du renouvellement de quatre arts : la typographie, l'illustration, la gravure, la reliure. On voit que ceux qui débutent aujourd'hui dans la carrière ont un beau rôle à jouer.

HENRI BERALDI.

LA PLANTE APPLIQUÉE A L'ORNEMENT DE LA RELIURE (XIXe SIÈCLE)

Chromo-Typographie L. Danel, Lille.

INTÉRIEUR D'UNE RELIURE DOUBLÉE PAR CUZIN (1836-1890)

(Collection Beraldi)

Etude de M. A. Besnard pour la décoration de la Mairie des Buttes-Chaumont (concours de 1882).

LES ARTISTES DÉCORATEURS

III [1]

M. ALBERT BESNARD

Le plafond de M. Albert Besnard, qui était une des œuvres capitales de la peinture décorative au Salon du Champ-de-Mars, et qui, à ce moment, nous a paru être l'objet d'une vive attention de la part des artistes, vient de recevoir sa place définitive dans une des salles de l'Hôtel de Ville. L'auteur de cette remarquable composition y a fait des retouches heureuses, qui ont eu pour conséquence de l'approprier davantage à sa destination. L'œuvre est devenue plus serrée, plus vive et d'un ton plus soutenu. Cette seconde épreuve, — et il n'y avait à ce sujet aucun doute sur le résultat qu'elle devait avoir, — a tourné pleinement à l'avantage de M. Besnard, qui nous paraît, d'une façon indubitable, maître de son talent. Au milieu de l'ornementation toute nouvelle des salons de fête de notre palais municipal, ornementation un peu hétérogène çà et là, la peinture de M. Besnard donne une impression harmonieuse et franche. Elle apparaît devant nos yeux comme une vision claire et limpide, et elle s'assortit à merveille aux ors éclatants, prodigués somptueusement et de tous côtés autour d'elle.

1. Voir les précédentes études consacrées à M. P.-V. Galland, et Luc-Olivier Merson, dans la *Revue des Arts décoratifs*, t. I et II.

Les travaux accomplis par l'artiste durant ces dernières années attestent de singuliers progrès que nous n'avons cessé de suivre. Chacune des tentatives par lesquelles il s'est signalé était intéressante et neuve. Nous croyons qu'on peut le considérer, à l'heure qu'il est, comme une sorte de chef de file, reconnu par un groupe actif de jeunes. Il est de ceux dont il nous appartient, ici même, dans cette Revue qui échappe à tout esprit d'école, de noter les tendances et de souligner les œuvres et les projets.

Félicitons d'abord M. Albert Besnard l'être entré avec ardeur, et comme de plein cœur, dans les recherches de la décoration. Il est bien convaincu qu'il ne déroge en rien, en portant ses idées dans ce domaine, il sent qu'il n'y perd point de sa personnalité. Au fond de lui-même, enfin, il a peut-être le plaisir de se rendre compte qu'il élargit le champ qu'il est venu creuser à son tour.

M. Albert Besnard, à le juger d'après l'ensemble de ses ouvrages, nous paraît une nature très prime-sautière, très instinctive, et qui conserve cependant la conscience d'elle-même; l'artiste demeure nettement intelligent dans l'emploi de ses facultés. Il est né coloriste et poète, et il sait user, avec une certaine justesse, avec une finesse peut-être toute parisienne, des impressions et des observations qu'il doit à son tempérament. Il s'est fait, grâce à ces qualités naturelles, un style léger, une langue fraîche, mêlée d'acquisitions modernes et récentes, dont quelques-unes sont sans doute assez hardies; mais chez lui point de phraséologie volontairement pénible et tourmentée, point d'affectation incohérente et bizarre. Une sincérité fondamentale se révèle quand même dans chacune de ces conceptions. Tout en se délivrant des banalités de convention, tout en sortant des sentiers battus, il est demeuré imprégné de l'enseignement sérieux qu'il avait reçu dès les premiers temps, surtout d'un peintre d'histoire, Jean Brémond, auquel il reconnaît devoir beaucoup. Le dessin de M. Albert Besnard garde une correction d'allures très évidente, à travers la souplesse et la fluidité de la forme. On a dit de lui qu'il était un peintre littéraire; nous n'avons point envie de l'en blâmer. C'est un don précieux, à notre avis, pour un artiste qui se livre à la décoration, de pouvoir remuer des pensées, en même temps que des sensations, et de faire preuve, à l'occasion, d'un idéalisme savant et distingué.

* * *

Dès le début, M. Besnard nous montre ces penchants différents, ces aptitudes opposées. Il est élève de l'École des Beaux-Arts et expose pour la première fois au Salon de 1868. Il devient prix de Rome en 1874; c'est un succès soudain et que ne faisait point présager le classement du jeune artiste dans ses études d'atelier. Pendant son séjour en Italie, il ne paraît guère subir les influences d'école qui régnaient à la Villa Médicis, dirigé par M. Lenepveu. Son envoi de première année, *la Source*, est une composition délicate, idéale : une jolie étude de femme, peut-être superficielle par certains côtés, mais dégageant beaucoup de charme. Rien de pédagogique, rien d'académique chez lui. L'artiste, déjà préoccupé par un instinct qui le pousse vers l'art décoratif, élabore une grande composition, un *Triomphe de François Ier*. Cette peinture, cette esquisse colorée et expressive, on peut la retrouver dans l'atelier de M. Besnard. Elle a représenté un de ces rêves qui agitent l'esprit à une certaine période de jeunesse. Le peintre aurait voulu traduire sa conception sur les murs de l'Ambassade de France. La réalisation d'un sujet de cette importance n'était point chose aisée, et le projet que M. Besnard avait caressé ne fut pas exécuté.

L'artiste étudiait en Italie les maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle, Tiepolo et Pietro de Cortone, pour lequel il s'était pris d'un vif enthousiasme et qu'il trouve le plus grand décorateur de l'Ecole italienne. Nous notons ces premières admirations si spontanées, tout en sachant bien qu'elles ne pouvaient exercer qu'une influence éphémère. Un jeune homme passe par certaines phases d'études; mais de ces éléments étrangers, combien doit-il en rejeter après leur avoir dû une part de sa formation intellectuelle! A quoi bon ce long travail de comparaison chez celui qui doit s'abandonner bientôt à d'autres tendances? Et pourquoi ce

séjour stérilisant et dangereux à Rome, quand on aboutit, en fin de compte, à cet art contemporain, fait de recherches, de plein air et de lumière, d'emprunts au japonisme et d'interprétations de la vie réelle?

Nous suivons M. Besnard de Salon en Salon; il se manifeste dans la voie qui va devenir

Croquis original de M. Albert Besnard, d'après son plafond exécuté à l'Hôtel de Ville de Paris.

plus particulièrement la sienne en 1881, avec *l'Abondance encourageant le Travail*. Il y a dans cette composition, qui fut discutée, une allégorie, une intention symbolique; on y voit, en même temps, des paysans à l'œuvre et se livrant aux travaux des champs.

En 1883, M. Besnard obtient du ministère des Beaux-Arts la commande des tableaux destinés à orner le vestibule de l'École de Pharmacie. La construction de cette école commençait à prendre un aspect définitif; on voyait s'élever, au rez-de-chaussée, d'immenses galeries à l'aspect uniforme, de vastes escaliers conduisant aux salles d'études du premier étage. Bien que la destination d'une école de pharmacie soit faite pour répondre à une architecture sévère, une certaine décoration avait paru nécessaire, pour atténuer le vide bien apparent que présentait l'intérieur de l'édifice. Il avait été d'abord question de placer des vitraux à quelques croisées. Les membres de la Commission avaient décidé, en outre, d'orner de peintures le vestibule qui s'étend à l'entre-croisement des galeries. L'idée était-elle totalement heureuse? Aujourd'hui ces peintures nous semblent posées à une place malencontreuse et qui en rend la conservation difficile. Quoi qu'il en soit, la décision ayant été

Étude de M. A. Besnard pour un panneau décoratif.

prise, l'artiste esquissa ses projets qui furent acceptés. Il avait imaginé une décoration toute réelle et toute vivante. Au lieu de peindre des scènes historiques ou des attributs classiques, M. Besnard proposait de retracer sur les murs *la Maladie, la Convalescence, la Cueillette des simples, le Laboratoire, Une excursion botanique,* etc. Il offrait, en un mot, de représenter des sujets se rattachant directement aux idées mêmes qu'éveille, chez un élève et chez tout le monde, la fondation d'une école de pharmacie. Le peintre se mit vaillamment à l'œuvre, et au Salon de 1884 on put voir les deux premières de ces compositions, que leur auteur présentait au public, en les réunissant sous le nom de *Diptyque*.

Les autres sujets suivirent sans interruption; puis M. Besnard, qui avait exposé une peinture qu'on n'a pas oubliée et qui fut discutée assez vivement : *Fluctuat nec mergitur* — peinture où il symbolisait la fête nationale, — se trouvait conduit à entreprendre d'autres travaux de décoration pour la Ville de Paris. Il était chargé d'exécuter trois panneaux pour la mairie du Ier arrondissement. C'était pour lui un ensemble d'œuvres, qui avaient déjà

leur importance. Tout venait à point pour contenter les ambitions de l'artiste et lui assurer les ressources qui lui étaient indispensables.

***

Nous voici donc en face des principaux ouvrages décoratifs de M. Besnard. Il ne nous reste à ajouter à cette série déjà importante, que les cartons de vitraux destinés à l'École de

Étude de M. Besnard pour le concours de la décoration de la Mairie des Buttes-Chaumont.

Pharmacie, œuvre très personnelle et où l'artiste a porté les mêmes formules que dans ses peintures.

De tous côtés, nous avons devant nous un art profondément homogène, une façon d'exprimer toute de choix, et, après que nous nous sommes donné à nous-mêmes l'explication des procédés de l'artiste, nous sommes retenus par des qualités séduisantes, par une poésie délicate, par une intimité aimable et fine.

Quoi de plus charmant que la décoration de la mairie du Ier arrondissement? Quoi de plus humain et de plus neuf, au point de vue de l'heure présente? Ces trois panneaux représentent trois phases de la vie, *le Matin, Midi, le Soir*, trois phases où le symbolisme de l'âge est uni à celui de l'heure de la journée. Dans *le Matin*, une aube douce et blanche; un paysage de printemps et deux enfants nus jouant dans la lumière. *Midi* nous montre des moissonneurs, une robuste paysanne allaitant un nourrisson; les types d'hommes et de

femmes se détachent sur des gerbes rutilantes de rayons. C'est « midi, roi des étés, » dans un paysage de notre France. Nous retrouvons dans le *Soir de la Vie* une scène plus émue, plus calme, adoucie comme le soir lui-même. Un couple de vieux est assis au seuil d'une chaumière; à l'intérieur de l'humble maison rustique, on voit se découper la silhouette de quelques personnages villageois; une famille est occupée aux travaux du ménage. Au dehors, les lignes de la plaine s'adoucissent, le crépuscule laisse tomber de molles pâleurs sur les horizons; au dedans, la lampe s'allume; on verra bientôt s'échapper des fenêtres de la ferme cette lueur qui semble poétique et idéale, si naturelle pourtant, et qui donne parfois un charme si particulier aux paysages de M. Cazin.

On se rend compte, en contemplant ces œuvres, du courant d'idées toutes modernes qui ont entraîné M. Besnard. Il a certainement étudié la facture de M. Whistler, dont il semble emprunter les alliances de notes harmonieuses. Il a pris, certainement, à quelques-uns des « Impressionnistes » l'amour de la lumière et des blancheurs, tout en dédaignant les excès de virtuosité et les irrégularités de parti pris, où des esprits confus peuvent se complaire. Il est résulté, de ces réminiscences et de ces recherches volontaires, une grande liberté de pinceau, une extrême transparence, une exquise légèreté de notations. M. Besnard garde tout entière dans ses toiles cette fleur d'impression qui repose des artifices d'une exécution poussée aux dernières limites. Et, cependant, il faut le noter, M. Besnard se prononce délibérément pour l'union du dessin et de la couleur. Il sait serrer les dessous de son sujet, après s'être répandu dans des échappées un peu fuyantes en apparence.

Ces indications délicates, cette interprétation élégante, ces modulations charmantes, qui sont dues peut-être à une sensibilité très spontanée, se retrouvent, au même degré, dans les compositions de l'École de Pharmacie. Ici, l'artiste a étudié la souffrance humaine, là il retrace les efforts de la Science luttant pour soulager nos maux. On sent une note élégiaque dans cette peinture qui nous montre la jeune malade dans son lit, buvant la potion réconfortante que lui apporte le médecin. La même émotion discrète se révèle dans cette autre toile où l'on voit la convalescente, entourée d'un tiède renouveau, se précipiter avec élan vers un enfant qui lui tend les bras. Plus loin, c'est une synthèse scientifique : l'homme primitif, placé dans le milieu sauvage où tout lui manque, où la lutte est dure et pénible, forme un contraste saisissant avec l'homme moderne accoudé à une balustrade et regardant les travaux maritimes qui transforment et embellissent une rade.

Cette peinture décorative aux effets indécis et blanchâtres, aux notes douces, blondes et fraîches, s'anime avec les visions crépusculaires et les effets printaniers. Il faut remarquer, toutefois, avec quelle adresse M. Besnard sait préciser certains détails nécessaires au développement de sa conception générale. Dans sa salle d'hôpital, comme dans son laboratoire de pharmacie, il sait ajouter, pour compléter la composition, des détails retracés avec autant d'énergie que de finesse, des morceaux de nature morte traités avec une extrême vérité.

***

Les cartons de vitraux, qui ont été commandés à M. Besnard pour continuer cette décoration, et qu'on a vus au Salon du Champ-de-Mars, répondent aux mêmes données. Aucune composition, point de personnages; l'histoire naturelle a seulement fourni au peintre son inspiration. C'est un essai de vitrail moderne qui nous est présenté. Nous ne devons plus nous en tenir au vitrail ecclésiastique, armorié et historié du moyen âge. Pourquoi ne pas apporter une tentative de rénovation dans l'art exquis de nos verrières françaises? Admettons qu'un vitrail réponde à un désir d'ornementation dans un cabinet de travail ou dans une salle quelconque d'édifice, devons-nous exiger exclusivement la reproduction d'une scène historique ou d'une figure féodale? Nous ne croyons certes pas qu'il soit possible de renier une de nos industries nationales, et de déclarer qu'elle est incapable de se renouveler et de se rajeunir.

M. Besnard, quant à lui, a apporté dans ses esquisses une observation qui demeure

indépendante. Il nous donne des tableaux d'oiseaux et d'animaux; il peint les habitants de l'étang, du pic isolé, de la ferme et du poulailler, de manière à rendre jaloux Melchior de Hondekoeter. On peut se demander, peut-être, quels rapports ces représentations de volatiles ou de quadrupèdes peuvent conserver avec une école de pharmacie. Si vous avez un doute, l'artiste étalera devant vos yeux les preuves qu'il vous réserve. Ces oiseaux jouent souvent un rôle bienfaisant, sans en avoir conscience et comme s'ils obéissaient à des prescriptions providentielles. D'autre part, dans le fouillis de végétation qui les entoure, vous pouvez apercevoir les plantes pharmaceutiques et médicinales. Le coq chante sous un berceau de houblons; les

Étude de M. A. Besnard.

cygnes battent de l'aile parmi les nénuphars; et les aigles ont caché le nid de leurs aiglons sur les rochers où grimpent les rhododendrons, et où les sapins répandent leurs émanations aromatiques.

Ces cartons de vitraux, la jeune critique les a reconnus comme ayant la valeur d'une création essentiellement moderne. Le coloris en sera vif et vibrant. L'artiste a semé les tons éclatants; ses animaux doivent vivre, respirer et se mouvoir largement. Et la réalisation de ces vitraux ne doit offrir, à notre avis, aucune difficulté. Quand on examine les êtres disséminés dans le cadre luxuriant qui leur convient, ou quand on laisse le regard se perdre sur les fins linéaments qui ondulent avec la courbe des flots ou moutonnent avec les nuages, on est convaincu que M. Besnard n'a manqué en rien aux lois spéciales que doit reconnaître le maître verrier. Il n'offre pas à celui-ci de traduction pénible de ses idées. On prévoit de quelle façon la lumière jouera sur le verre limpide et chatoyant.

Une autre esquisse de vitrail, destinée au buffet de l'Hôtel de Ville, a été aussi exposée au Champ-de-Mars. Elle a été remise à un habile verrier, M. Henri Carot, tandis que les vitraux de l'École de Pharmacie attendent encore leur exécution définitive. Ce projet, qui témoigne

Étude de M. A. Besnard pour le concours de la décoration de la Mairie des Buttes-Chaumont.

d'une recherche très personnelle de modernité, et où l'artiste a groupé des gens du monde, des invités de l'Hôtel de Ville, dans une représentation à la manière de M. Degas, a été interprété par le verrier avec une remarquable certitude. Nous avions entendu exprimer des doutes sur le résultat final, tellement la tentative de M. Besnard pouvait paraître hardie. L'art du vitrail est exposé à une sorte de lutte inattendue en de semblables circonstances. Comment la verrière rendra-t-elle l'homme de tous les jours, et ces « natures mortes », ces accessoires qui s'entassent sur un buffet, un soir de fête? Voilà des questions qu'on pouvait

se poser. M. Henri Carot les a résolues, en artiste expérimenté, en chercheur qui apporte à l'auteur d'une composition une aide toute fraternelle. Nous croyons que M. Henri Carot est armé d'une manière suffisante pour triompher dorénavant d'épreuves de ce genre.

* * *

Devons-nous revenir au plafond de l'Hôtel de Ville? Les lecteurs de cette Revue n'ont pas oublié l'excellente description qu'en a donnée, ici même, avec une compréhension parfaite, M. de Fourcaud. *La Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand sa lumière sur les hommes*, tel était le thème offert à l'artiste. Ce sujet était destiné au Salon des Sciences. Le symbolisme paraissait ici inévitable : il s'agissait de trouver des variantes heureuses à une donnée dont la définition est certainement banale. Un peintre est plus libre avec une décoration de mairie. Mais l'Hôtel de Ville est, malgré tout, une sorte de palais, et non pas un édifice quelque peu plébéien comme une mairie de quartier. Un salon de réception, réservé au corps diplomatique et voisin de la grande galerie des fêtes, ne peut contenir une ornementation empruntée à la vie réelle ou à la vie civile. L'architecte a fait appel à l'allégorie, après avoir recouru plus loin à l'histoire républicaine.

L'artiste a compris qu'il devait animer son sujet, et traduire les idées qu'il avait acceptées sous une forme légère et souple. Il transportait en même temps, dans sa composition, une poésie intense. Dans un monde nocturne et sublunaire il a vu les ombres s'effacer lentement : les Sciences surviennent et éveillent une Aurore d'abord indécise; l'Humanité, qui implorait ce réveil, se sent revivre. Bientôt, le jour augmente; les visions nocturnes disparaissent, chassées par l'aube. Ces transitions sont rendues avec une certaine suavité de touche. Sur les tons bleus du ciel, se détachent des figures enveloppées de robes rouges et blanches, pleines de reflets de lumière. Aucune confusion; ces créatures idéales n'échappent pas à notre regard. Deux autres figures secondaires ont leur place à côté de ce plafond : elles symbolisent l'Électricité et la Vapeur. Nous remarquons la même légèreté de dessin, la même finesse de traits dans la représentation de ces deux personnages, très féminins et pourtant robustes. La Vapeur est figurée, haletante et laissant retomber des cheveux humides, l'Électricité est agitée par de palpitantes vibrations.

L'artiste a dû se plier, dans ces compositions, aux exigences de l'allégorie. Il nous a paru qu'il conservait, en lui-même, une sorte de penchant intime au symbolisme. Il croit, avec raison, qu'on ne peut s'empêcher de poétiser les choses, et que chacun de nous se sent des entraînements vers l'au delà, vers le mystérieux qui se mêle à notre vie humaine. Il établit une distinction entre l'allégorie qui est vieille, et le symbolisme qui est toujours nouveau. Le réalisme lui-même, en dominant une œuvre, ne peut, en effet, proscrire l'intervention spontanée d'un idéal ému et tendre, qui modifie l'aspect de la réalité.

Dans ses ouvrages de décoration, M. Besnard nous paraît, en somme, avoir une esthétique très définie. Il déclare, avant tout, que la nature est essentiellement décorative. Au point de vue de l'ornement d'un édifice, il prétend qu'on peut donner beaucoup de relief et de vigueur à une scène rustique, à un phénomène de tous les jours. Quoi de plus ample et de plus saisissant qu'un soleil couchant! Quoi de plus noble et de plus profond que certains gestes rustiques? Rien ne vaut, suivant lui, pour une décoration, l'attitude d'une moissonneuse portant sa gerbe.

Cette décoration, empruntée directement à la réalité et à la nature, sera peut-être une des marques de notre siècle. Il convient, d'ailleurs, de la juger d'après les œuvres que nous lui devrons, et d'attendre l'application progressive et méthodique de ses théories.

Ces idées, M. Besnard a eu l'occasion de les énoncer lui-même, à propos d'un concours où il était membre du jury et dont il avait à rendre compte en qualité de rapporteur [1]. L'artiste s'exprimait en ces termes : « Cette œuvre de la décoration des mairies est très belle, parce qu'elle a fait naître parmi nous un élan nouveau vers la peinture murale. Si la formule n'en

1. Concours pour la décoration de la salle des mariages de la mairie du XIVe arrondissement (Montrouge).

est pas absolument trouvée, la faute en est à de vieilles habitudes, au souvenir d'œuvres *vieillies*, dont la vénération a été longtemps considérée comme une condition essentielle de tout progrès dans notre Art. » Arrivant ensuite aux résultats du concours, le rapporteur concluait ainsi : « Des artistes consciencieux et audacieux, dans ce concours même, se sont appliqués à sortir de ces vieilles formules et ont voulu montrer que des peintures murales pouvaient être à la fois décoratives et vivantes. Vous avez senti, Messieurs, l'intérêt de ces efforts, et vous avez choisi, parmi de nombreux concurrents, celui qui s'était montré le plus décisif, M. Maurice Chabas. Ce jeune homme a choisi, pour thème de ses compositions, la vie de nos faubourgs. Il a fait la lumière décorative... »

Arrêtons-nous un moment à ces derniers mots, qui semblent répondre, avec intention, à une des idées générales chères à M. Besnard. Le peintre ajoute, un peu plus loin, que le soleil et la lumière, qui répandent la vie en ce monde et nous font des lointains si délicieusement brumeux, caressent, dans la nature, les yeux du travailleur qui a le droit de s'allonger dans l'herbe et de contempler les profondeurs du ciel bleu. Ces pensées n'empêchent pas M. Besnard d'ajouter à son appréciation quelques critiques et de reprocher au lauréat d'avoir un peu oublié que la peinture claire ne doit pas être la peinture décolorée. Il rappelle, avec raison, à M. Chabas, qu'on ne décore qu'avec des tons francs, capables de résister au clair-obscur des édifices. Il y a là, en effet, une observation d'une extrême justesse. Cette franchise de tons ne saurait même être trop recommandée à la jeune école, qui, pressée d'échapper au noir, aux colorations bitumineuses, va d'un excès à l'autre et pourrait se perdre dans des teintes par trop fugitives et volatiles.

Après avoir suivi l'artiste dans cette critique, nous trouverons, quant à nous, avec lui, en revenant aux théories générales, qu'il est grand temps de renoncer à l'ancienne décoration, composée d'attributs et d'emblèmes, de personnages allégoriques et de détails symboliques, empruntés à la Renaissance ou qui semblent sortis de quelque frontispice d'un traité classique. Une rénovation s'impose dès longtemps; il faut rejeter résolument l'archaïsme et les leçons de pédagogie scolaire. Le romantisme lui-même, en s'arrêtant à des conventions d'un certain ordre, nous a induits en de dangereuses erreurs. Il semble que notre époque exige un art qui n'ait rien de figuratif et rien d'obscur. Le peintre doit se montrer plus positif, plus documentaire, peut-être même plus essentiellement français.

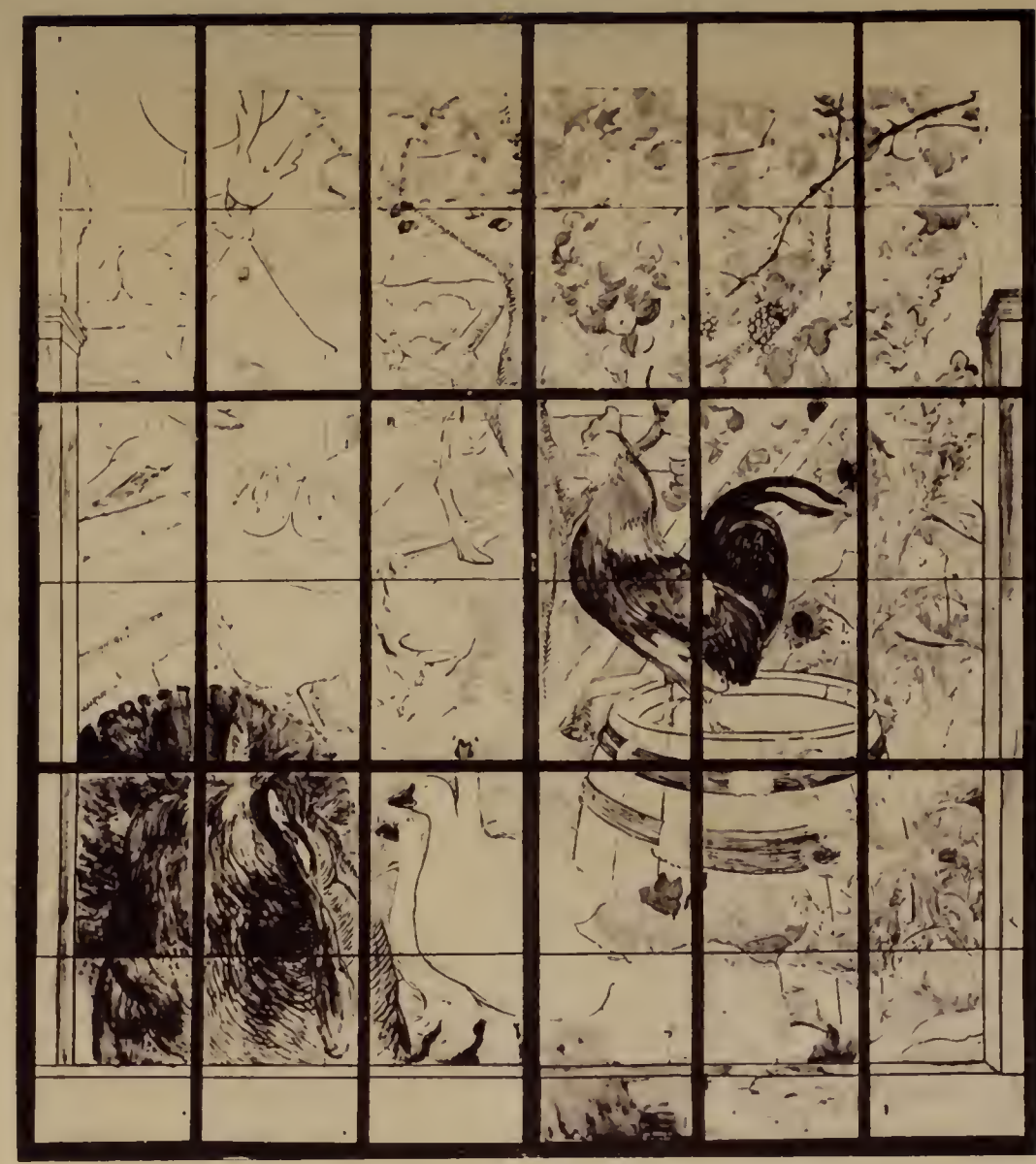
L'architecte ne doit-il pas échapper aussi, dans ses plans, à ces tendances archéologiques? Ne doit-il pas chercher des lignes nouvelles, s'accommodant avec notre vie et notre atmosphère, au lieu de nous donner, la plupart du temps, des restitutions savantes, des imitations exotiques?

La Municipalité parisienne appelle, d'autre part, de toutes ses forces, à la formation d'un art démocratique. Il appartient aux jeunes artistes de participer à ces idées récentes, motivées assurément par les conditions du régime qui est devenu le nôtre, en élargissant l'interprétation des sujets qui peuvent leur être demandés, en échappant dans leur cadre aux vulgarités que le thème lui-même peut leur fournir.

La décoration d'aujourd'hui, telle que nous la présentent quelques exemples qui s'imposent à notre jugement, semble calme, apaisée dans les tonalités et les effets; elle est réelle, agréable; elle est aussi un peu fluette et un peu mince çà et là. Nous voudrions lui demander plus de profondeur, des contours plus arrêtés et plus incisifs, une direction plus sûre et plus ferme.

Il faut peut-être considérer, après tout, les œuvres décoratives auxquelles nous faisons allusion comme représentant dans leur forme une sorte de transition. L'Art contemporain s'est allégé et s'est rajeuni; il s'est baigné, jusqu'à l'excès, dans la clarté. Le décorateur vient, à son tour, tirer parti de l'étude du plein air, des fines et élégantes sensations qu'il doit à l'imitation des procédés familiers aux artistes japonais.

Nous ne pensons pas, cependant, qu'un peintre ait lieu de croire, de bonne foi, qu'il a rencontré une esthétique définitive et vraiment éternelle. Nous sommes encore en face de formules acceptées par le goût du jour, à la suite d'une réaction rationnelle contre d'autres



Imp. Phot. ARON Frères, à Paris.

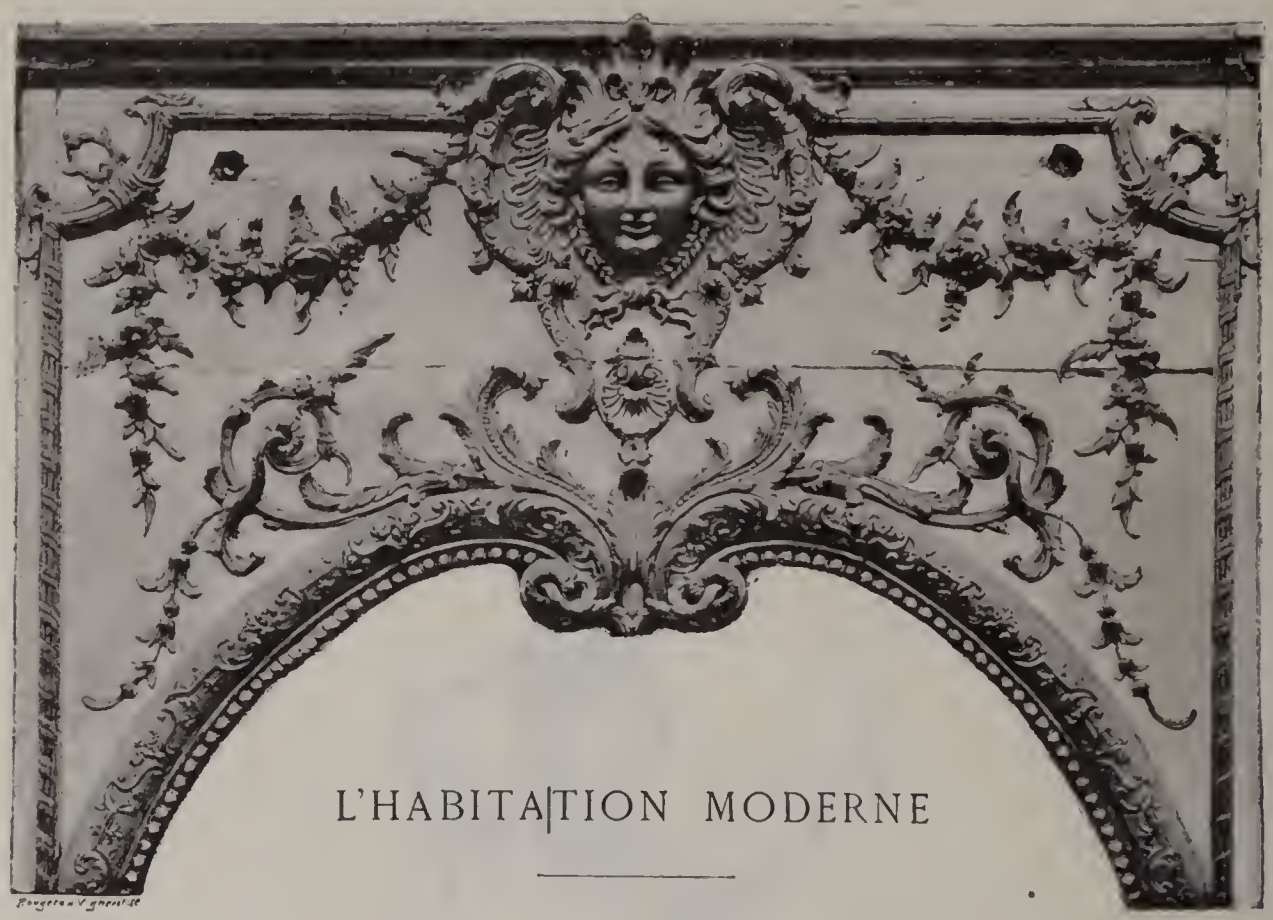
CARTONS DE VITRAUX COMPOSÉS PAR M. BESNARD

POUR L'ÉCOLE DE PHARMACIE DE PARIS

formules. Il faut signaler plus d'un écueil; il est évident qu'une facture par trop débile, un coloris vaporeux et d'une pâleur mourante, ne peuvent guère convenir à une décoration murale. Nous n'en reconnaîtrons pas moins, en nous souciant uniquement des résultats, la valeur des œuvres pareilles à celles que nous venons d'étudier, et où la fraîcheur et la grâce sont jointes à l'émotion et à une pénétrante et exacte observation.

ANTONY VALABRÈGUE.

Étude de M. Albert BESNARD.



L'HABITATION MODERNE

II[1]

LA MAISON DES GONCOURT

ETTE maison des deux écrivains, Edmond et Jules de Goncourt, qui est bien indiquée pour figurer en première ligne dans la série de descriptions d'hôtels modernes entreprise par la *Revue des Arts décoratifs*, cette maison, on sait qu'elle a été minutieusement racontée, en savoureux langage, par l'auteur de la *Faustin* et des *Frères Zemganno*. En deux volumes qui ont pour titre : *La Maison d'un artiste*, M. Edmond de Goncourt a énuméré les objets d'art qu'il possède et donné les raisons de son goût intellectuel et les manières d'être de son instinct de collectionneur. Il fallait commencer, en tête de cette brève chronique, par donner cette indication bibliographique. Il n'y a certes pas de description à essayer et de renseignements à donner après ces deux volumes écrits pour l'enseignement et la joie de ceux que préoccupent les questions d'aménagements artistiques et de collections significatives. Il s'agit donc ici du compte rendu d'un livre en même temps que d'une promenade à travers une habitation qui peut évidemment être considérée comme l'un des types les plus remarquables de l'habitation individuelle, comme une création originale, sans précédent et sans imitation possible. Cette maison, je vais la parcourir pièce par pièce, donnant les indications essentielles, citant Edmond de Goncourt le plus possible, essayant surtout de donner au lecteur de ces notes le désir du commentaire complet et autorisé qui constitue les deux volumes de la *Maison d'un artiste*.

1 Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12e année, p. 65.

La préface de ces deux volumes, datée d'Auteuil, le 26 juin 1880, ne donne-t-elle pas, en ses quelques lignes concises, toute la raison d'être, hautement intelligente et profondément philosophique, de l'art décoratif? « En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme? » Il n'était pas de meilleure introduction au livre amoureusement écrit qui sera mis sans doute en bonne place parmi les documents sur les passions, les goûts et les courants intellectuels du XIXe siècle. Il n'est pas non plus de meilleure indication à donner à celui qui va franchir le seuil de la maison et saluer l'homme dans son « chez lui », assis à sa table de travail, près de sa cheminée, ou taillant des arbustes dans son jardin.

C'est boulevard Montmorency, à Auteuil, en face la voie du chemin de fer de ceinture, en face la vallée de la Seine et les jolis coteaux de la campagne parisienne. La façade est bourgeoise et discrète, et ne montre de particulier aux yeux qui regardent, qu'un dessus de porte qui est une grille de chapelle jésuite en fer forgé, et un médaillon de bronze au balcon du premier étage, un médaillon qui est encore aujourd'hui celui de Louis XV, mais que M. Edmond de Goncourt a l'idée de remplacer par un médaillon de son frère Jules, exécuté par le sculpteur Lenoir. On entre et, dès le seuil, une impression d'art se dégage avec une intensité extraordinaire de tout ce qui entoure le visiteur. Les murs et le plafond du vestibule sont revêtus d'un cuir moderne, des perroquets sur fond vert d'eau, et partout, sur ce fond, sont accrochés les foukousas, ces carrés de soie brodés, de nuances tendres, sur lesquels les artistes japonais ont mis les hardiesses et les accentuations de leur dessin. Des carpes se contournent dans la transparence de l'eau, des grues passent sur un soleil rouge, d'autres grues errent dans un paysage de neige, un faucon habite une étendue où surgit le Fusiyama, et voici encore cette merveille justement célèbre, les deux pigeons, l'un blanc, l'autre blanc et roux, modelés par la soie avec une science de dessin et une entente de la lumière véritablement supérieures. Un bas-relief de Clodion, un satyre et une bacchante frémissants de vie, est ici comme l'enseigne de l'admirable collection du XVIIIe siècle réunie par les deux écrivains. « Cette terre cuite est une de mes bonnes fortunes de ventes publiques, dit M. Edmond de Goncourt. L'expert avait inséré dans son catalogue : « Tout ferait supposer que ce bas-relief est de Clodion s'il n'était pas signé Michel, » et encore il ne disait pas avec une faute d'orthographe. L'expert ignorait que le vrai nom du sculpteur est Michel, et qu'il n'a jeté ce surnom de Clodion au bas de ses œuvres, qu'à une certaine époque de sa vie. »

A droite du vestibule, c'est la salle à manger, tendue de tapisseries faites sur les dessins de Leprince et de Huet. Au plafond, une tapisserie d'Aubusson qui est l'*Adolescence* de Lancret, et qui est un tableau de muraille plus qu'une ornementation de plafond. Au mur, deux bras de bronze doré d'une venue et d'une grâce superbe, « un beau et libre travail de bronze doré, qui n'a dans sa perfection quoi que ce soit du fini sec, du travail *perlé* moderne. Le merveilleux art industriel que l'art des Meissonnier, des Gouthière, et de tant de grands inconnus, pétrisseurs de bronze doré, fabricateurs de ces robustes et élégantes choses qui ont l'air de sculptures tournées dans un or malléable! Quel assouplissement de la matière rebelle, et les habiles caresses des ciselets sur cette fonte qui perd sa rigidité et prend quelque chose de la mollesse de son modèle en cire. » Sur la cheminée, un petit marbre, une baigneuse de Falconet. Et puis, toujours au rez-de-chaussée, ce sont les deux salons, un petit et un grand, deux pièces aux murs et aux plafonds recouverts d'étoffes rouges, aux portes et aux corniches d'un noir brillant. N'est-il pas intéressant, ici, de connaître les idées de décoration de M. de Goncourt, de savoir le pourquoi et le comment de cet arrangement? Il s'est expliqué ainsi, découvrant d'abord la passion particulière de tapissier artiste qui est en lui : « ... Enfin, un jour, de ce petit salon devenu un poulailler sous le siège, une cible à balles et à obus sous la commune, il me prit la fantaisie d'en faire une espèce de musée des dessins de l'école

française recueillis par mon frère et par moi depuis longues années. *Faire* une pièce dans ma maison, voilà presque toujours, après la publication d'un livre et avec l'argent qu'il rapporte, la récréation, la récompense que je me donne. Bien souvent je me suis dit : Si je n'étais pas littérateur, si je n'avais pas mon pain sur la planche, la profession que j'aurais choisie, ça aurait été d'être un inventeur d'intérieurs pour gens riches. J'aurais aimé qu'un banquier, me laissant la bride sur le cou, me donnât plein pouvoir, en un palais qui n'aurait que les quatre murs, pour lui en imaginer la décoration et le mobilier avec ce que je trouverais, rassortirais, commanderais, avec ce que je découvrirais chez les marchands de vieux, les artistes industriels modernes ou dans ma cervelle. » Et il ajoute, passant de la théorie et du rêve à la réalisation qui lui fut possible : « Mais cette profession n'étant pas encore la mienne, je travaille pour mon compte dans des conditions plus modestes. J'ai donc cherché mon nouveau petit salon de façon à faire ressortir le mieux possible des dessins, et des dessins montés en bleus, en ces intelligentes montures dont l'honneur de l'invention revient à Mariette. Après avoir longuement médité, et ainsi qu'on médite un chapitre de livre, je suis arrivé à la conviction qu'il n'y avait que le rouge mat et le noir brillant pour faire valoir les dessins anciens. Et j'ai fait peindre les boiseries, les portes, les corniches en noir, toutefois au *poli*, et de cette peinture employée pour les panneaux de voiture, et qui dure trois mois par les ponçages successifs, mais qui a le mérite d'enfermer les choses dans des compartiments d'ébène. Restait la tenture et la qualité de son rouge que je voulais mat; c'était là la difficulté... La soie, dans les conditions ordinaires, n'était pas mon affaire; les étoffes de laine se mangent, deviennent facilement violettes, vineuses; il n'y a au fond que les étoffes de coton pour garder leur intense nuance de *géranium*. Et tout fut couvert d'andrinople. Je risquai même le plafond rouge, une audace! mais qui m'a réussi, et qui, par l'enveloppement complet des dessins dans une coloration une et chaude, en fait saillir les blancs et toutes les clartés laiteuses que tue un plafond de plâtre. Au fond, posons en principe qu'il n'y a d'appartements harmonieux que ceux où les objets mobiliers se détachent du contraste et de l'opposition de deux tonalités largement dominantes, et le rouge et le noir est encore la plus heureuse combinaison qu'un tapissier ait trouvée comme repoussoir et mise en valeur de ce qui meuble une chambre. »

En effet, c'est une heureuse et somptueuse exposition, dans ces deux salons, de la rare et renommée collection des dessins du XVIIIe siècle, réunie au hasard des trouvailles, à la bonne fortune des enchères, cherchée dans les salles de ventes, dans les vieux magasins obscurs, dans les cartons qui débordaient aux portes des boutiques des quais, dans les étalages faits sur les trottoirs du boulevard Beaumarchais, — alors que tout le monde dédaignait cette époque de l'art français, alors que les amateurs haussaient les épaules et avaient des ricanements de pitié quand les deux frères emportaient le dessin d'un maître sur lequel ils avaient mis la folle enchère de vingt-cinq francs! Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard, Prudhon, les Saint-Aubin, les Moreau, La Tour, Carle Vanloo, Lancret, Greuze, Lemoine, Gravelot, Eisen, Baudoin, Pater, Oudry, les Vernet, tous, les grands et les petits maîtres, sont là, dans ces cadres, ou à l'étage supérieur, dans des cartons, résumés par des dessins hors de pair, les montrant avec la beauté spéciale, la manière, la caractéristique de leur talent. Mais voulez-vous, collectionneurs, de tous ordres et de tous genres, entendre l'hosanna du collectionneur, et prendre un enseignement prouvé par le résultat? M. de Goncourt va vous livrer son secret en son langage de fièvre artistique : « Cette collection est ma richesse et mon orgueil. Elle témoigne de ce qu'un pauvre diable avec de la volonté, du temps et en massant un rien d'argent sur une seule chose, peut faire. Une collection de tableaux et très charmante, — elle m'était possible en ce temps; — mais je sentais qu'avec ma petite fortune, je ne pouvais faire qu'une collection secondaire, tandis qu'une collection de dessins, il m'était donné d'en rassembler une qui n'eût pas d'équivalent, qui fût la première de toutes. Et je puis dire sans fausse modestie que mon frère et moi l'avons réalisée, cette collection de dessins français du XVIIIe siècle! Oui, grâce au dédain de l'époque pour cette école, aux timidités de mes

concurrents, tous plus riches que moi, et à la résolution bien arrêtée de ne jamais acheter un tableau quelque bon marché qu'on me l'offrît, j'ai pu réunir près de quatre cents dessins montrant l'école française sous toutes ses faces, et presque dans tous ses spécimens, et des dessins qui sont en général les dessins les plus importants de chaque maître,

Le « Grenier » d'Edmond de Goncourt
(d'après une peinture de M. Pierre Bracquemond).

petit ou grand. » Et il faut ajouter que le XVIIIe siècle n'est pas seulement représenté ici par des dessins, mais que voici encore des tapisseries de Beauvais et une nymphe de Clodion, et une vivante maquette de Caffieri, et des meubles de marqueterie, et des vases de Sèvres et de Saxe, toutes les formes d'art décoratif d'une époque, depuis le plafond mythologique jusqu'à l'ustensile ciselé par un artiste. De plus, une vasque du Japon dans le grand salon, et une vitrine de céramique dans le petit salon.

L'escalier est à lui seul un musée. « Je trouve, dit M. de Goncourt, que l'escalier, dans

un logis, se prête admirablement à la galerie, et que les objets qui y sont accrochés, on les regarde mieux que partout ailleurs : il y a, tous les jours, quand vous êtes seul dans la montée ou la descente des marches, des repos paresseux, des accoudements sur la rampe, qui donnent tout votre regard à telle sanguine, à telle porcelaine, à laquelle vous ne feriez pas attention si elle était perpétuellement sous vos yeux. » L'escalier a donc été orné avec réflexion. La cage est vêtue d'une toile maïs à bordure d'imitation persane. La pomme de cristal du commencement de la rampe a été remplacée par une grue en bronze. La muraille tournante, très éclairée, est couverte de dessins du XVIIIe siècle, de foukousas et de kakémonos japonais, qui vous retiennent à chaque marche de cette ascension d'art qui pourrait durer une demi-journée. En haut, sur le palier du premier étage, les murs du vestibule sont tendus en jaune, « ce jaune un peu rouillé d'une toile qui n'a pas encore passé à la lessive, et qui fait un fond doux, clair et chaud aux vives couleurs des choses orientales. » C'est aussi, sur ce palier, la place du coffre qui contient la collection des albums japonais, coffre sans fond, coffre inépuisable, dont les merveilles sortent indéfiniment. Ne l'ouvrons pas, nous resterions dans ce Japon ensorcelant, et nous ne finirions pas aujourd'hui de visiter la maison. Relisez plutôt le magnifique chapitre écrit par M. de Goncourt sur ces albums.

Dans ce vestibule, une porte s'ouvre sur le cabinet de l'Extrême-Orient, où les Goncourt, qui ont été des premiers et des plus heureux japonisants, ont réuni une collection incomparable de bronzes, d'ivoires, de bois, de cristaux, de faiences, de tabatières, de boîtes de pharmacie, de laques, de sabres et de gardes de sabres japonais, de porcelaines de la Chine : flacons, potiches, vases, cornets, bouteilles. Dans une autre pièce, toute petite, le boudoir, attenante au cabinet d'Extrême-Orient, c'est la collection des poteries japonaises, et une autre collection d'objets de couture, de toilette, de coquetterie, délicates épaves de la vie féminine du XVIIIe siècle. Au même étage, à gauche du vestibule, la chambre à coucher est meublée d'un grand lit en bois sculpté où coucha, peut-être, la princesse de Lamballe, d'une console Louis XVI, de fauteuils et de tapisseries. Le cabinet de toilette est éclatant et reluisant d'assiettes de la Chine, de porcelaines de Saxe et de Sèvres.

Par ce cabinet de toilette, on passe de la chambre à coucher dans le cabinet de travail qui contient une étonnante série de livres sur le XVIIIe siècle. Ce ne sont pas, en effet, seulement les livres, les imprimés présents dans beaucoup de bibliothèques, qui sont ici recouverts de ces reliures de toutes nuances. Il y a là, en dehors du livre, la brochure, la feuille, la plaquette rare qui n'ont pas été mises en vente, qui ont circulé sous le manteau, il y a les affiches, les placards, les manuscrits, les lettres autographes, tout cela classé, relié, avec des portraits gravés à la même époque, tout ce qui a été écrit par le XVIIIe siècle sur la peinture, la sculpture, la gravure, les arts industriels et mécaniques du XVIIIe siècle. Il y a là les poésies, les romans, les satires, les catalogues de ventes, les ouvrages écrits sur les mœurs, sur la femme, sur l'amour, sur la prostitution, sur le théâtre, sur Paris, c'est-à-dire tout le XVIIIe siècle, toute la matière première d'où sont sortis les livres qui ont valu aux Goncourt le salut d'historien de Michelet. Dans les cartons, sont les dessins, les eaux-fortes et les burins, les portraits de femmes et les billets de faire-part, tout le vivant que le crayon du dessinateur, la pointe du graveur, ajoutent à la page de l'historien et du littérateur. Le cadre et l'ornement de tous ces livres, c'est une robe de théâtre de tragédien japonais au plafond : des lions de Corée au milieu d'un champ de pivoines, c'est une bibliothèque de Boule de la première manière du grand ébéniste, un pastel de La Tour au-dessus de cette bibliothèque, la gouache de l'*Epouse indiscrète* de Baudoin sur la glace, une baigneuse de Falconet sur la cheminée, un meuble fabriqué d'après un dessin de Jules de Goncourt, et des tapis aux portes, sur lesquels M. de Goncourt a écrit ce paragraphe : « Sur les portes descendent deux lourdes portières, faites de tapis d'Orient, dans l'un desquels domine la nuance abricot, et dans l'autre, le violet bleuissant et diapré de la prune, de ces tapis tissés d'une laine incomplè-

tement dégraissée, et où la teinture dans le suint animal, que la toison garde encore de la bête, prend ce velouté que n'ont jamais les tapis de l'Europe. Ces tapis qu'on ne peut comparer en rien aux persans du XVIe siècle, mais tout charmants en leurs soyeuses et floches couleurs, sont appelés vulgairement tapis de Caramanie. Renan, qui sait infiniment de choses, croit que la fabrication a lieu surtout dans la petite ville d'Oucha, l'ancienne capitale de la Phrygie, et il suppose que là s'est conservée la fabrication des tapis de l'ancienne Babylone. En ces pays, point de manufactures, mais chaque maison un atelier, où la femme et la fille, avec les yeux de coloriste de ces populations, deux ou trois fleurs placées dans une poterie, qu'elles regardent de temps en temps pour se maintenir dans la douce chromatique, travaillent dans un coin de chambre ensoleillé. »

Reste le second étage, la pièce dénommée le Grenier des Goncourt, où se tiennent, les dimanches, d'amicales réunions littéraires. C'est une grande pièce en deux compartiments. Le plus petit compartiment forme une sorte d'alcôve, et c'est bien une alcôve, en effet, puisque c'est l'emplacement où fut le lit de souffrance et de mort de Jules de Goncourt. Les arts préférés rétrospectivement par le maître du logis sont bien encore ici représentés puisque voici ces parfaits résumés : trois Boucher, de ses trois manières, française, italienne, et flamande à la Rubens, — deux gravures, le *Spectacle des Tuileries,* de Gabriel de Saint-Aubin, le *Chat malade* de Watteau, gravé par Liotard, — une gouache de Fragonard, un dessin de Watteau et ce foukousa du plafond, des grues d'argent dans un fragment de paysage de bambous verts et de nuages roses, et ces kakémonos, un tigre à la Delacroix, des chrysanthèmes, des singes, et cette broderie en frise, une ceinture de Japonaise d'il y a cent ans, des hirondelles dans des glycines, et ce tapis persan, doux, fané, usé, d'harmonie merveilleuse par ses verts mousse, ses bleus purs, son fond d'or apaisé. Pourtant l'époque moderne est ici affirmée par les aquarelles de Gavarni, toutes très caractéristiques, ce costume dessiné aux jours des débuts, cette vieille misérable énergiquement silhouettée la dernière année de la vie de l'artiste. Tout le chemin parcouru par Gavarni est ainsi délimité entre ce point de départ et ce point d'arrivée. C'est aussi, dans cette pièce, la place artistique de Jules de Goncourt, affirmée par ces aquarelles de la rue de la Vieille-Lanterne, de Sainte-Adresse, de Mâcon, d'Alger, de Bruges. Dans les basses bibliothèques, il y a Balzac, Hugo, Michelet et les littérateurs d'aujourd'hui. Par les fenêtres, on aperçoit le jardin, qui est aussi un cabinet de curiosités, meublé de bronzes, de faïences, verdoyant et fleuri d'arbustes rares.

La conclusion, c'est que les Goncourt réunis et, depuis, M. Edmond de Goncourt tout seul, ont su donner à cette Maison d'Auteuil une physionomie particulière et significative, semblable à leur individualité intellectuelle et artiste. Partout, avec un soin infini, ils ont su réunir les deux civilisations si différentes, du Japon et du XVIIIe siècle français. C'est par là, par ce savant arrangement de ces choses d'art si différentes, qu'il ont montré leur science décorative, leur juste sentiment de la mesure et du contraste. Ils se sont servis uniquement de ce double motif d'ornementation, ils se sont tenus à égale distance du trop et du trop peu, et ils ont su rester dans le parti pris nécessaire, se refusant aux tentations multiples, renonçant à la variété, évitant l'encombrement. L'enseignement donné par cette maison délicatement aménagée pourrait être grand s'il était exactement compris en dehors de toute imitation. Agir ainsi, dans des voies différentes, obéir à son goût, à ses regrets d'hier, ou à sa passion du moderne, être soi, enfin, — c'est le programme que devrait formuler le collectionneur ravi et excité par la visite de cette personnelle maison d'Auteuil.

Gustave GEFFROY.

LA DÉCORATION DES BOITES A BONBONS

S'il est une étude qui puisse paraître à certains artistes complètement étrangère à l'Art, c'est assurément celle que j'intitule ainsi. Les malencontreux chromos dont on estampe habituellement les réceptacles à confiseries encourent l'unanime médisance de tous ceux qui tiennent un pinceau ou une plume de critique. « Dessus de boite à bonbons » est la définitive injure, l'expressive synthèse des dédains qu'on a pour les chlorotiques et mièvres compositions, pour les études sans vigueur, sans décorative beauté et sans caractère. Et, il faut bien le reconnaître, la boîte à bonbons mérite un peu l'ostracisme artistique dont elle est frappée. Le costume pictural dont on la revêt n'est généralement pas des plus splendides. Mais cela tient à des habitudes industrielles, à la défectueuse éducation du goût public sur ce point, bien plus qu'à la boîte à bonbons elle-même. Il paraît donc possible de l'émanciper de son conventionnel vêtement et de sa détestable réputation. D'ailleurs, la peinture des boîtes à bonbons, qui, seule, leur a fait encourir des mépris, est un simple accessoire de la décoration dont elles sont l'objet. Et avant de songer à rénover leur ornementation picturale, il peut être intéressant de montrer que, en dehors de la peinture, les boîtes à bonbons ont pu atteindre, aux diverses phases de nos civilisations raffinées, une manière de valeur artistique, tant par leurs formes que par la qualité des matières employées pour leur confection ou leur embellissement. Une étude rétrospective aboutira certainement à une réhabilitation.

J'ai parlé de « civilisations raffinées ». Il est, en effet, évident qu'aux époques brutales de la stricte lutte pour la vie, les échanges de fruits, de miels, de résines parfumées n'étaient pas très nombreux et n'exigeaient point, pour être agréés, des enveloppes somptueuses. Un

amant de l'âge de pierre pénétrait dans les instinctives sympathies de la compagne rêvée plus lestement à la faveur d'un quartier d'urus ou de cerf élaphe qu'à l'aide d'une fleur ou d'un fruit peu substantiel. Et je ne sache pas que les fouilles dans les cavernes des époques préhistoriques aient jamais révélé des vestiges de récipients à offrandes. Je ne pense pas non plus que la main qui présenta à Adam la pomme des amertumes puisse être considérée, en dépit de sa pureté linéaire, comme la plus rudimentaire des boîtes à bonbons. En Chaldée, en Assyrie, en Perse, en Syrie, en Judée, en Phénicie, à Carthage et en Égypte, aucune trace non plus de poteries ou de bronzes spéciaux. L'homme, très voisin encore des dangers immédiats, ayant dans sa force physique le constant moyen de manifester son affection protectrice, ne recourait sans doute point aux sortilèges de ces fades douceurs pour être agréé. Ou, du moins, il ne jugeait pas que sa dextre solide fût indigne de contenir et d'offrir ses présents. Les tombeaux des reines et des courtisanes, c'est-à-dire des deux catégories de femmes en faveur desquelles les mœurs dures s'affinent, n'ont montré à l'indiscrétion curieuse de la postérité que des lampes, des amphores, des cassolettes, mais non des ustensiles spéciaux pour les douceâtres offrandes à faire aux femmes. La molle civilisation grecque et la décadence latine ne paraissent point avoir connu de tels objets. Seul le culte dévot et gracieux de la femme pouvait inspirer de telles inventions : or, la fureur d'une Messaline supprimait les lentes et préalables étapes de la passion, précipitait les dénoûments et, au banquet de Trimalchion, le séduisant Giton convoitait de moins menues friandises.

Le moyen âge, avec ses bouleversements et ses luttes, n'eut, en aucun temps, cette atmosphère de quiétude sereine qui permet seule aux instincts de sociabilité de se développer et d'avoir de jolies imaginations. On se visitait peu de château à château. Les chevauchées d'apparat devenaient vite des chevauchées de guerre. Les ponts-levis restaient levés, menaçants, et si le guetteur inspectait l'horizon, c'était plus souvent pour surveiller la venue de l'ennemi que pour annoncer le cortège pacifique d'un seigneur en visite. A part le troubadour et le trouvère, la dame en son castel recevait peu. Ces austères réclusions, à des époques quasi barbares, ne permettaient ni les gracieux présents ni les jolies inventions de luxe. On parle plus, en ces temps troublés, de boîtes à poix bouillante que de boîtes à bonbons.

Puis, la tendresse artificielle et melliflue des Cours d'amour, où la femme devint l'objet d'un culte méthodique, compliqué, favorisa l'éclosion des galanteries douceâtres. Les lectrices des romans allégoriques, les fières châtelaines qui les inspiraient, pour la glorification desquelles on créait tout un peuple exquis de personnifications amoureuses, devaient être malaisées à conquérir. Les chevaliers durent imaginer des séductions nouvelles. Les guerres alors leur en laissèrent le temps. Ils durent rivaliser de grâce et de gentillesse. L'amour s'arma de coquetterie, ne se rendit qu'après subterfuges et sièges en règle. Alors, sans doute, fleurs, sucreries, délicates offrandes vinrent en aide au doux vers pour vaincre les résistances. Et si l'histoire du temps était mieux faite, c'est-à-dire nous renseignait aussi exactement sur les pièces d'orfèvrerie que sur celles des armures, on verrait sans doute apparaître des boîtes finement ciselées pour présenter les cadeaux.

Enfin, au XVIe siècle, quand la Cour des rois de France se peupla de princes et de nobles italiens qui y apportèrent leur doucereuse afféterie et leur souplesse galante, le culte de la femme, moins franc, moins loyal qu'au temps des cours d'amour, exigea des dévotions extérieures très compliquées et très savantes. Les concettis, les sonnets et les bonbons servirent les amoureux projets des hommes, devinrent les éléments d'une assiduité de bon ton. Et des documents précis, des pièces très précieuses permettent d'affirmer que les sucreries destinées à la femme avaient trouvé de coquets réceptacles pour leur être offerts. En outre des drageoirs monumentés, en or ciselé ou repoussé, qui dressaient sur les tables leur fine et haute élégance, il y avait de menues bonbonnières portatives, des drageoirs de poche que des artistes très habiles sculptaient avec le même soin que les tabatières.

C'est ainsi que, dans son *Histoire de la vie privée des Français*, Le Grand d'Aussy

(t. IV, p. 309) raconte qu'« il y avait aussi de petits drageoirs qu'on portait en poche pour avoir, dans le jour, de quoi se parfumer la bouche ou se fortifier l'estomac ». D'Aubigné remarque que le duc de Guise s'étant trouvé mal un moment avant d'être assassiné par ordre du roi Henri III, on lui apporta des prunes de Brignoles confites, et que, *comme il serrait le reste dans son drageoir*, on le manda de la part du roi. Henri lui-même en portait comme les seigneurs de sa cour. Arthur Thomas, sieur d'Endry, auteur de l'*Isle des Hermaphrodites*, ouvrage satirique composé contre ce prince, nous décrivant les détails de sa toilette, dit : *On lui apporta une boëte quarrée, où il y avait de certains morceaux de sucre d'une composition à ce qu'on disait fort excellente pour donner quelque vigueur, desquels, avec une cuillère d'argent, il se fit mettre quelque quantité dans une petite boëtelette, d'argent doré, fort mignonnettement élabourée, qu'on lui avait apportée et dans laquelle il y avait une petite cuillère, de même étoffe, pour les pouvoir prendre plus aisément, et fit mettre la dite boëte dans la poche où il avait mis son mouchoir.* »

Je n'ai jamais eu l'occasion de voir des drageoirs de poche, mais la magnificence architecturale et la beauté matérielle d'un grand drageoir du temps de Louis XIII me permet d'imaginer la joliesse délicate de ces minuscules boîtes : ce drageoir en vermeil, formé d'un hibou sur un perchoir dont le pied est repoussé à fruits et mascarons, figurait à la vente Josephus Jitta qui eut lieu en mars 1883. Cette pièce, d'une très rare élégance d'arrangement, d'un travail très fouillé et très expressif, est une merveille d'orfèvrerie.

Ce n'était pas seulement les métaux qu'on employait pour ces gracieux objets : toutes les matières qui permettaient l'ornementation artistique, particulièrement l'ivoire et le bois sculptés, étaient d'un usage constant. Je me rappelle avoir vu à la vente Josephus Jitta une jolie boîte ovale, assurément une boîte à bonbons, formée d'un cippe en ivoire sculpté en bas-relief et représentant des divinités marines se jouant dans les flots. Le couvercle est orné d'un bas-relief en ivoire décoré d'une figure d'enfant jouant avec un dauphin. La pièce, doublée en vermeil, est garnie d'une monture en argent repoussé et doré.

Cette boîte date du commencement du XVIIe siècle, dont le milieu et la fin furent bien occupés par des troubles civils, des intrigues et des guerres, furent bien solennels et bien gourmés pour que les élégances et les gentillesses mondaines songeassent à inventer des formes nouvelles dans ce genre de menues orfèvreries. Le charmant usage de ces mignonnes boîtes, la coquetterie et la délicatesse futile qu'elles provoquent et qu'elles doivent avoir elles-mêmes ne pouvait guère s'accommoder du style architectural pompeux, caractéristique de cette époque. Aussi les bonbonnières et les drageoirs ne furent-ils guère modifiés dans leur forme ou leur décoration, ou, du moins, n'acquirent-ils aucune grâce nouvelle. Sans doute, Louis XIV offrait aux dames de sa cour de galants propos et de fines sucreries, les seigneurs ne cessaient point de joindre des bonbons à leurs hommages, et sans doute aussi les beaux esprits des ruelles ne dédaignaient pas plus ces offrandes d'amour que l'amour lui-même; mais les boîtes à bonbons de ce temps qu'il m'a été donné de voir ne présentent pas ces joliesses mignonnes de forme et d'ornementation qui doivent distinguer de tels objets. Le grand siècle ignorait le fouillé et le ténu. Les pièces gracieusement et artistiquement décorées, datant de cette époque, sont inspirées par le souvenir des styles antérieurs. Les boîtes et tabatières d'alors sont moins des chefs-d'œuvre de fine ciselure décorative que des merveilles de joaillerie. Des mosaïques de bijoux ornent le couvercle et les parois. La matière employée est plus précieuse, plus variée et plus rare; rarement l'âme d'un patient ouvrier en fait une pièce d'art.

Toute matière était bonne à convertir en tabatière et en boîte, même le caillou dont la coloration anormale est due à une calcination fortuite. C'est ainsi que nous lisons dans les Mémoires du duc de Saint-Simon (t. XVIII, p. 341), au millésime de 1721 : « On n'a jamais su par quel accident l'incendie d'une maison d'artisan embrasa toute la ville de Rennes; le malheur fut complet pour la vie et les biens. La ville a été rebâtie depuis beaucoup mieux qu'elle ne l'était auparavant et avec bien plus d'ordre et de commodités publiques. Il se trouva, parmi l'ancien pavé, des cailloux précieux par leurs couleurs et leurs vivacité

et-variété, dont on fit beaucoup de tabatières et de boîtes de différentes formes, qui égalèrent presque les plus belles, de ces sortes de beaux cailloux. »

Comme aujourd'hui, le pittoresque et les sujets d'actualité remplaçaient parfois l'ornementation artistique. Bonbonnières et tabatières portaient la marque d'un fait, le souvenir d'un incident scabreux ou comique. Les *Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques* de M. de Bois Jourdain rapportent (t. III, p. 37), à la date de 1737, qu'« il y avait plus de cinquante ans que l'on chantait parmi le peuple la chanson de la *Béquille du père Barnabas,* faite à l'occasion d'un capucin qui était allé chez les filles et y avait laissé sa béquille, lorsqu'elle devint à la mode parmi les gens du monde (les chansons triviales et populaires mettaient plus de temps qu'à notre époque pour pénétrer dans les salons). *La Béquille du père Barnabas* prit tant de faveur qu'on ne rimait que par elle; tout était à *la Béquille;* les étrennes de 1737 furent toutes chargées de béquilles; les couvertures d'almanach, les tabatières, les boîtes de toutes sortes et jusqu'aux morceaux de pains d'épices, portaient un capucin tenant sa béquille. »

Le côté licencieux de cette anecdote plaisait autant que sa bizarrerie vraiment comique. C'est lui, sans aucun doute, qui la popularisa avec cette outrance. La Cour de France, éprise de gaîté et des joyeux larcins d'amour, aime qu'en des vers graveleux de petits poètes lui content des fables libidineuses, et que de spirituels dessinateurs les lui représentent. Aussi, il est bon de rappeler avec quel soin les grands de la Cour de Louis XIV aimaient à faire peindre des scènes érotiques et légères sur les menus objets indispensables à leur coquetterie personnelle et que, à l'occasion, ils pouvaient irrévérencieusement présenter à leurs amies, pour les tenir en joye et les faire s'esbaudir. Que les sucres devaient paraître exquis, offerts en de si folâtres récipients! Sophie Arnoult, dans ses *Mémoires* (t. II, p. 49), retrace la biographie d'un de ces artistes au pinceau impudique qui furent si fort en faveur, en ces temps d'élégants libertinages, et qui savaient avec tant de verve exprimer les mille postures de l'Amour sur un couvercle de boîte à bonbons et de tabatière : « Klingstell ou Clinschtell (Claude-Gustave), né à Riga en 1657, débuta en qualité de soldat du roi de Suède, vint en France à vingt ans; à trente-trois ans s'adonna à la peinture, à la miniature et au dessin; il n'a traité que des sujets de débauche; il manqua de principes, mais il sut placer un grand nombre de figures dans un petit espace; il fut surnommé le *Raphaël des tabatières.* Le Régent, à cause de son immoralité, se l'attacha. »

Les mœurs raffinées de la Cour de Louis XV exagérèrent encore le despotisme gracieux des femmes. Elles étaient les divinités élégantes et toujours choyées. De grandes-duchesses d'amour gouvernaient, soumettaient à la loi de leurs yeux prince, ministres, généraux. Autour de la moindre petite maîtresse papillonnait un glorieux escadron de chevaliers servants. La dynastie se mourait d'épuisement et d'abus, mais les exquises galanteries que veut le culte de la femme se multipliaient. Époque gracieuse et jolie s'il en fut! De telles mœurs, douces, licencieuses et charmantes avaient fait éclore une architecture, un art, un meuble appropriés à leur caractère. Le moindre objet de toilette ou de décoration intérieure contient en soi toute la délicate ténuité du temps. Toutes les superfluités qui sont le charme de la vie trouvent là leur emploi. Riches étoffes, satins, brocarts, soies à bouquets, gerbes de fleurs, fines chatteries de la bouche, mignons objets d'orfèvrerie sont sans cesse entre les mains des femmes. Bonbonnières et bonbons qui, avec les clairs éventails à monture ciselée, synthétisent le luxe gourmand et raffiné de cette époque, circulent, sont à la mode. Les récipients à friandises prennent le caractère artistique du temps. Les boîtes à bonbons ont leur architecture qui s'accorde avec le monument et le meuble, une décoration, faite souvent par de très grands peintres, qui rappellent l'art léger, charmant, gracieux des toiles. Ce sont des coffrets aux jolies arabesques de lignes, de fines miniatures, harmonieuses et coquettes, verveusement peintes sur des couvercles de bois blanc, de satin ou d'agate. Les grands seigneurs de ce règne, si prodigues de l'or que bientôt Jacques Bonhomme leur refusera, n'hésitent souvent pas à faire orner d'une ciselure et d'une miniature dont le modèle ne sera reproduit sur nulle autre, la boîte à bonbons qu'ils veulent offrir à leur maîtresse.

Quels prétextes à jolies attitudes, à gracieuses cérémonies devaient être ces offrandes et ces acceptations de sucreries! Le XVIIIe siècle nous apparaît tout en délicieux gestes de femmes souriantes.

Les mœurs n'étaient pas seulement raffinées, elles étaient surtout dissolues et plus encore que sous les précédents règnes; le libertinage prend pour auxiliaire de ses joies perverses des poètes et des peintres libertins. Mme de Genlis nous raconte qu'alors on a parfois des surprises en approchant de la flamme l'agate monochrome d'un couvercle de bonbonnière. « Au bout d'un instant, on ne voyait plus l'agate et l'on trouvait à sa place une jolie miniature représentant une bergère tenant une corbeille remplie de fleurs; cette figure restait jusqu'à ce qu'on fît réchauffer la boîte : alors l'agate reparaissait et cachait la figure. » On devine aisément ce que la plaisantine humeur des seigneurs galants pouvait faire peindre en secret sur l'insoupçonnable agate et quels joyeux motifs souvent la flamme révélait à la curiosité des femmes. Bast! d'un joli mouvement de doigts, elles soulevaient le couvercle folâtre et prenaient un bonbon qu'avec de jolies mines elles croquaient.

Le prince de Conti ne se souciait point tant de mystère. Et les boîtes à bonbons lui servaient à recéler de fort imprévues confiseries. Mlle Duthé, dans ses souvenirs précis et très documentés, ne dit-elle pas (t. II, p. 377) : « Chaque fois qu'une femme, n'importe le rang ou la profession, avait répondu aux désirs du prince de Conti, elle devait : primo, donner une boucle de ses cheveux et un autre échantillon plus mystérieux; secundo, sa bague, et, en troisième, se laisser peindre à l'huile ou en miniature, selon qu'il fallait mettre plus ou moins de discrétion dans cette faveur; les cheveux, le reste et la bague étaient renfermés dans une bonbonnière et attachés au portrait avec une étiquette indiquant le nom, le signalement, l'âge présumé de la dame et la date précise du jour et de l'heure où elle avait cédé. Tout était réuni dans une suite de salles interdites au public, mais où parvenaient facilement les intimes et même les curieux, qui payaient la complaisance de la valetaille de Monseigneur. »

Seul, au milieu de tant d'art et d'élégante perversité, Louis XV, qui présida à cette jolie efflorescence de grâce et de légèreté, restait quasi insensible à ces fines joies. Le duc de Luynes, dans ses Mémoires, le représente comme s'occupant beaucoup à tourner et à faire la cuisine, pour tâcher de se distraire. Il semble que l'ennui de ce roi eût pu s'égayer plus délicatement! « Aux étrennes de 1739, écrit le duc de Luynes, il avait mis à la mode une sorte de boîte à tabac ou à bonbons dont le modèle venait de lui. C'était un morceau de rondin, couvert de son écorce, creusé en dedans, qu'un artisan aurait eu honte de montrer; il en tourna quelques-uns, dont il fit présent à ses courtisans, et chacun en voulut avoir. » (*Vie privée de Louis XV*, t. II, p. 27.)

Mais la Révolution éclate, les troubles ensanglantent la Patrie, Napoléon guerroie, triomphe, puis disparaît. La bourgeoisie règne. La France s'industrialise. Des manufactures et des usines s'élèvent. Les conditions de la vie se métamorphosent. C'en est fait des opulentes oisivetés et des élégances prodigues. Un nouveau goût peu à peu se crée sur ces ruines de civilisation monarchique, goût terre à terre, avec le bon sens pour guide, le confortable pour base. Après quarante années d'oscillations et d'inquiétudes, la société se reconstitue, les rapports mondains reprennent, et M. Crevel va offrir des bonbons à Mme Birotteau. Il osera même, car il est maire de son arrondissement, en présenter à Mme la baronne Hulot.

Des dragées et des pralines ont succédé aux antiques sucres des mignons et des seigneurs. Ces bonbons sont plus volumineux, ils exigent des récipients plus vastes. Il devient dès lors malaisé et coûteux d'offrir, pour les renfermer, des bijoux d'art ou de joaillerie. On est d'ailleurs moins soucieux des jolies objets, de la belle matière artistiquement travaillée, finement peinte. On est avide de succulentes confiseries, bien plus que de ciselures et de pierreries. Il faut qu'il y ait beaucoup de bonbons et qu'ils soient exquis. La petite bourgeoise, sans s'arrêter au contenant, se jette à doigts et à quenottes alertes sur le contenu. Alors, la bonbonnière, précieusement décorée, devient d'un usage plus rare. La boîte à bonbons, à proprement parler, définitivement la remplace. Et ce sont de laids cartonnages,

ronds et plats, recouverts d'un hideux papier blanc glacé, que cercle un simple liseré, un petit filet vert, bleu, rose. La mesquinerie vient en aide au mauvais goût. Nos grand'mères qui portaient des bandeaux à la vierge, des chignons d'une si élégante audace et se décolletaient si gracieusement, avaient peu d'exigences, vraiment, pour la manière dont les galanteries mondaines leur étaient offertes.

Peu à peu, l'esthétique de M. Crevel se compliqua, sans doute sous l'influence du romantisme. Le carton uni, le papier glacé, l'étroit liseré vert, bleu, rose, lui parurent indignes d'un homme dont on parle au château. Alors, de malencontreux gaufrages dessinèrent sur un papier graisseux des losanges, des carrés, des ellipses, des cercles; des rangs de perles blanches et des clous de cuivre s'ajoutèrent à l'ornementation. La boîte à bonbons ressemble à un minuscule matelas de poupée sur lequel on aurait cloué çà et là les grains épais de son collier d'opaque verroterie blanche. Et l'hymne des mères, le baptême des nouveau-nés, le premier de l'an prétextèrent ces gaufrages qui donnent involontairement l'idée d'une hideuse maladie du papier.

Ou bien, sans recourir au suprême luxe du gaufrage et sans abandonner la boîte de papier glacé à liseré étroit, le cartonnier orna le centre du couvercle d'une modeste gravure en couleurs représentant, selon la saison, l'occurrence et la nature de la fête, une jeune fille emmitouflée de fourrures et qu'on pousse sur un traîneau, dans un décor de neige et de glace; des chérubins joufflus parmi des fleurs et des fruits, et des vols d'oiseaux tachant de leur longue file l'azur d'un ciel « vraiment bonbon fondant ».

Puis, sous le règne de Napoléon III, on s'éprit de vaisselle. Les fruits glacés, les dragées et les pralines désertèrent les peu confortables boîtes, étagèrent leurs pyramides tentatrices sur des plateaux de porcelaine de Saxe, sur des coupes de porcelaines hongroises. Les confiseries mangées, restait un récipient fort utile et assez joliment décoré de fleurs et de fruits, en des aspects de tarte aux fraises. Sur le même temps, le chocolat praliné, le chocolat à la crème, les mille variétés d'artificieux chocolat firent leur apparition, et l'on commençait à parler de bonbons fondants. Ce fut vraiment la Renaissance de la confiserie, et le prince régnant fut le Léon X de cette glorieuse apothéose de nouvelles pâtes sucrées.

Vers 1860, les boîtes, que l'emploi des porcelaines de Saxe et de Hongrie n'avait pas fait délaisser complètement, se couvrirent d'un bizarre papier orné de dessins étrusques, de cuirs repoussés ou ajourés. Une boîte à bonbons avait volontiers l'apparence, en ces temps déjà lointains, d'une chaussure mauresque.

Enfin, peu après, le goût public se satisfit de boîtes en bois découpé et verni, ajouré selon des délinéations qui représentaient tantôt des gerbes de fleurs, des vases, des enfants, des lapins, des chiens, des chasseurs à l'affût ou des pipes entrecroisées. Derrière les découpures et pour en faire mieux ressortir la caractéristique élégance, on fixait des transparents de couleur très vive, rouge cerise, vert pomme, bleu cyané. On se souciait peu alors de tons atténués, de teintes mortes, et l'on incarcérait dans ces défectueux coffrets de multicolores berlingots.

(La fin prochainement.) GEORGES LECOMTE.

L'EXPOSITION DU TRAVAIL

AU

PALAIS DE L'INDUSTRIE

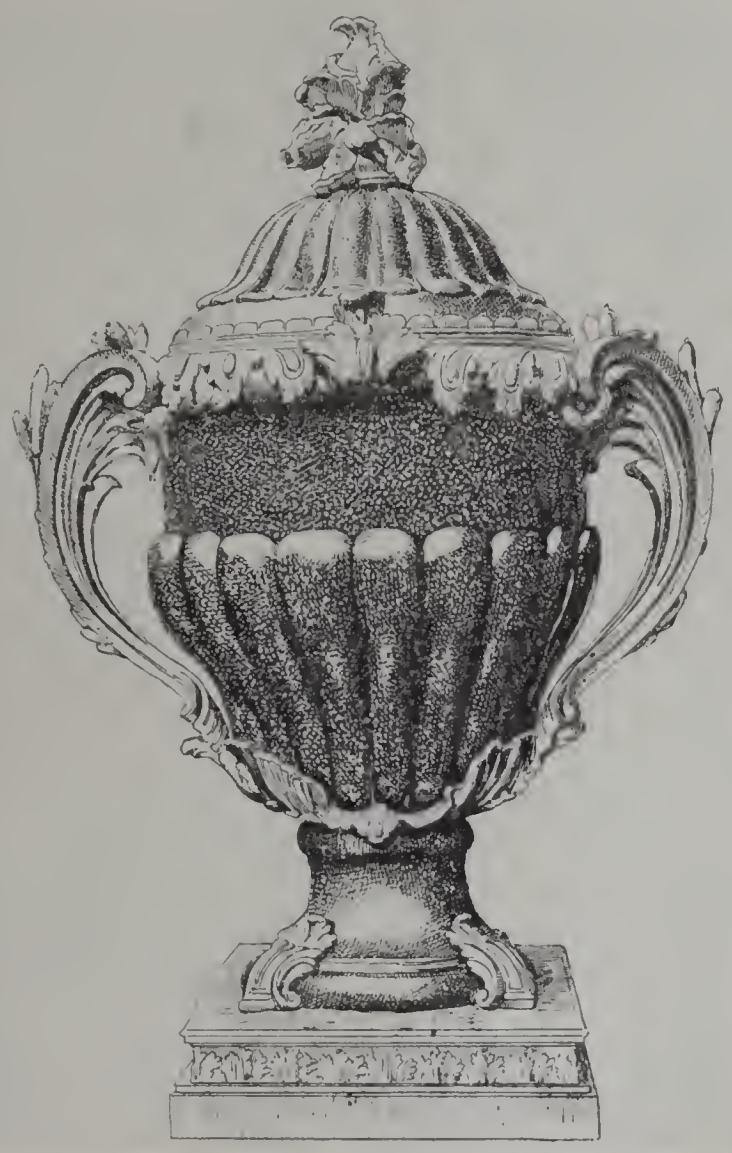
Lanterne applique en bronze doré exécuté par M. Vian.

(Exposition du travail au Palais de l'Industrie.)

Les lecteurs de cette *Revue* auraient le droit de ne point s'étonner outre mesure de ne pas trouver ici mention de l'Exposition du Travail qui a eu lieu, au Palais de l'Industrie, du mois de juillet au mois de novembre 1891. En effet, cette exhibition n'avait que peu de rapport avec l'Art, et les démonstrations qu'elle présentait au public ne sauraient entrer dans le cadre ordinaire de nos études. Toutefois, comme quelques-uns de nos amis s'y étaient fourvoyés, séduits sans doute par les promesses du programme, et comme nous y avons remarqué, en outre, au milieu d'un tohu-bohu étrange d'objets sans choix, un petit nombre d'œuvres intéressantes, nous croyons devoir lui consacrer de brèves réflexions.

Certes, loin de nous la pensée de blâmer le principe de ces expositions industrielles qu'on organise un peu partout, à chaque instant, et auxquelles la foule fait un succès d'autant plus vif qu'elles servent à son amusement. Les expositions contribuent à l'éducation du public. Mais nous croyons d'autre part que, précisément parce qu'elles exercent une action efficace sur le goût et sur l'esprit populaire, l'État a le devoir d'exiger de la part des entrepreneurs de ces sortes de spectacles, à qui il concède l'usage temporaire d'un palais national, des garanties sérieuses de compétence et une raison d'utilité. Or, à quoi peut servir une exhibition de produits industriels : meubles, bronzes, céramique, etc., faite sans sélection, sans but, uniquement comme un moyen de réclame pour des fabricants quelconques ? En vérité, il faut qu'une exposition organisée dans un monument public, avec le prestige qui s'attache aux choses officielles, ne ressemble point à un bazar.

L'Exposition en question a montré les diverses phases du travail que l'Industrie fait subir au fer. Les visiteurs pouvaient assister aux multiples opérations par lesquelles passe le métal, depuis le *bocardage* ou concassement des morceaux de minerai trop gros jusqu'au *lavage*, qui sépare les schistes; le *grillage*, qui désagrège la matière, et, enfin, le pittoresque tableau de la *forge*. C'était là, en somme, une « leçon de choses » comme notre époque aime à en recevoir, et qui avait son intérêt.

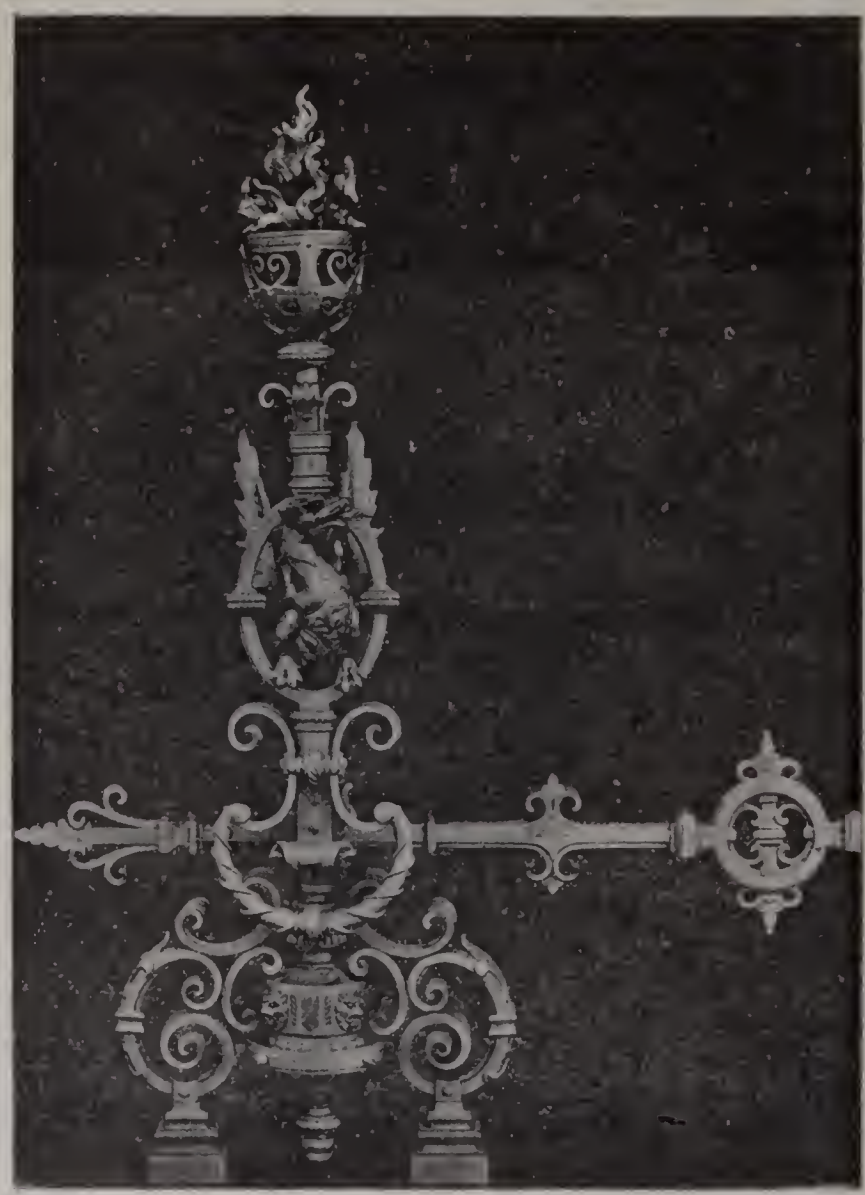


Vase marbre et bronze (mobilier national), exécuté par la maison Vian.
(Exposition du travail au Palais de l'Industrie.)

Quant aux productions contemporaines de nos industries d'art, l'Exposition du Travail les avait un peu prétentieusement réunies sans distinction et dans tous les genres. Aucune catégorie ne manquait à l'appel. Les organisateurs avaient voulu *faire grand*. Et dame! beaucoup de petits fabricants, qui n'ont pas souvent l'occasion de montrer leurs œuvres de pacotille dans un endroit aussi fréquenté que le Palais de l'Industrie, ont profité de l'aubaine! On a donc revu une fois de plus ce qu'on pourrait appeler les résidus de l'Exposition universelle de 1889, le menu fretin du Marais et du faubourg Saint-Antoine, les ameublements lamentablement imités des styles d'autrefois, les pastiches affligeants, les écœurantes caricatures des chefs-d'œuvre classiques constituant le plat démocratique dont

ne se satisfait que trop le palais peu délicat de la masse de nos pseudo-amateurs de la bourgeoisie contemporaine.

Cependant il convient de faire, encore une fois, la part des exceptions dans ce déballage abondant et monotone de la médiocrité, du mauvais et du pire, plusieurs fabricants de bon renom s'étant imprudemment égarés — *rari nantes!* — dans cette compromettante cohue.



Chenet en fer forgé, exécuté par M. Chachoix
(Exposition du travail au Palais de l'Industrie.)

C'est ainsi que, dans la section du meuble, on remarquait les envois de la maison Roll, à laquelle avait été confié le soin d'organiser le « salon d'honneur » de l'Exposition; de la maison Drouard; de M. Majorelle de Nancy, qui a essayé de copier, en commettant un affreux barbarisme, les charmantes tables à thé de M. Émile Gallé. Passons vite. De même, on voyait de beaux bronzes dus à M. Vian, qui grandit de plus en plus dans l'estime des connaisseurs autant par le scrupule qu'il met dans la restitution des chefs-d'œuvre du mobilier national que par l'ingéniosité et les sages fantaisies de ses créations originales. M. Émile Colin avait exposé un nouvel exemplaire de la superbe horloge qu'a modelé pour lui le maître qui s'appelle Pyat, avec ses reproductions de quelques belles œuvres de

statuaire des derniers Salons. La maison Chachoin avait envoyé ses fers forgés, landiers, chenets de tous styles, d'une exécution toujours consciencieuse. Les dessins que nous donnons ici permettent d'en juger. M. Gravelin, qui a obtenu un si vif succès à Moscou, montrait encore le joli lustre à électricité que nous avons admiré au Champ-de-Mars, en 1889 : c'est un simple assemblage de tiges de chardons, aux feuilles légères et dentelées qui s'entre-croisent sans désordre et au milieu desquelles les verres rouges et bleus des lampes font éclater leur vive lumière. Rien de moins compliqué et rien de plus aimable. En fait d'appareil d'éclairage à électricité, il y a beaucoup à chercher. La maison Lebrun-Tardieu a imaginé de composer une lumière-applique de quatre lampes dont le modèle est assez original et qui mériterait une exécution plus poussée et un complément d'études. C'est un enfant qui, de son chalumeau de bronze, souffle dans un récipient où bouillonnent des

Chenet en fer forgé, exécuté par M. Chachoin.
(Exposition du travail au Palais de l'Industrie.)

bulles de savon : celles-ci se gonflent, et prennent leur vol, et tombent de-ci de-là. Elles ont la forme vaguement ovoïde des lampes d'Edison, et dans leur enveloppe de verre aux nuances savonneuses contiennent la lumière.

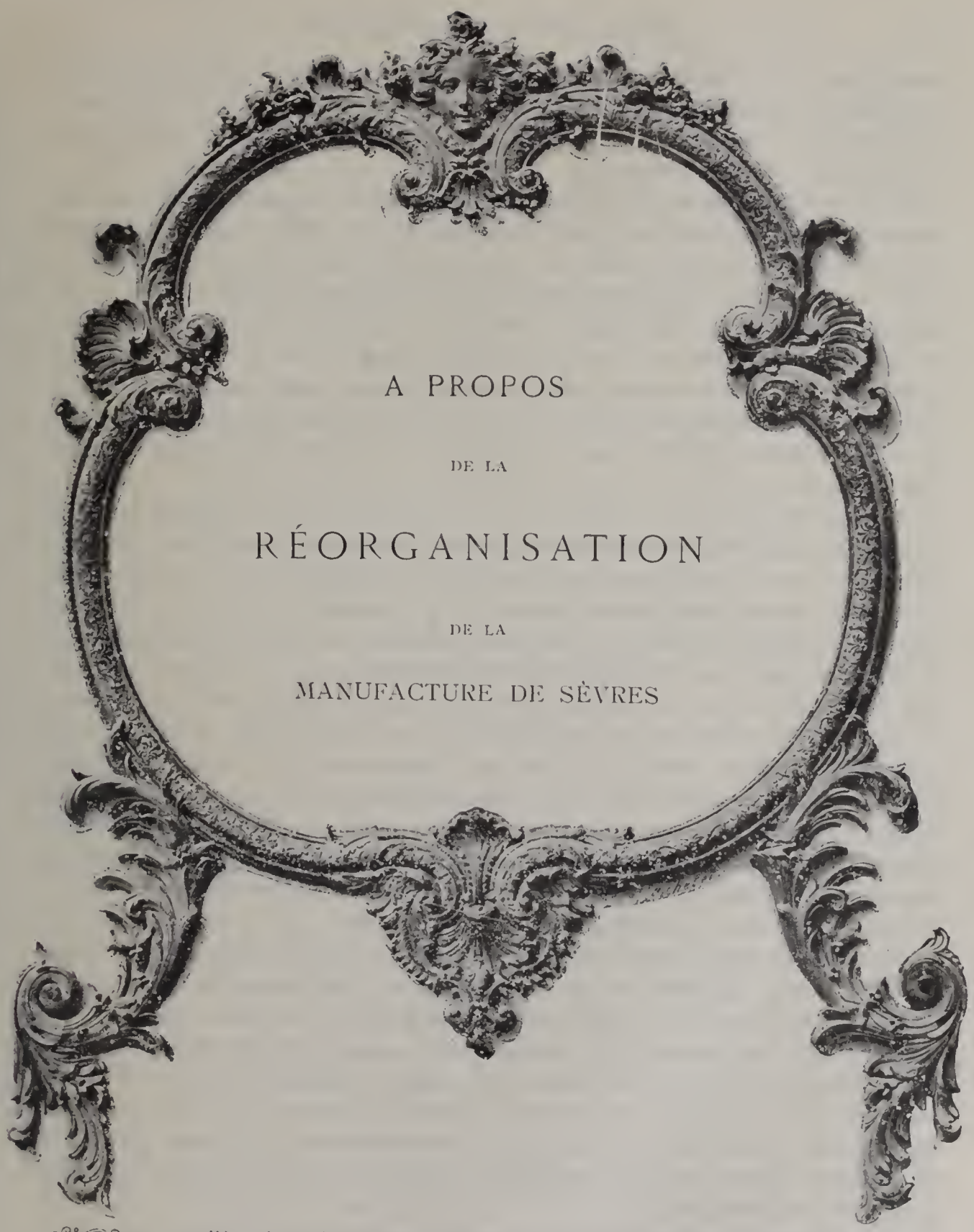
Parlerons-nous de la céramique? Nous n'aurions à signaler à l'Exposition du Travail que la présence de MM. Haviland et Clément Massier : les premiers avec leur riche bagage de porcelaines étincelantes, sans aucune pièce nouvelle; le second avec ses faïences du golfe Juan aux reflets métalliques parmi lesquelles nous distinguons deux grands vases inédits d'une rare beauté : l'un est d'une couleur de bronze vert antique, l'autre d'un rouge sombre. Tous deux n'ont point d'autre ornement que le vague et presque imperceptible dessin qui serait produit par les vestiges de feuilles mortes projetées par le vent sur un roc où elles auraient imprimé leur trace. Ce décor est d'une sobriété d'un grand caractère.

Terminons en accordant une mention à l'exposition organisée dans un pavillon spécial, tout en bois de pitch-pin (qui est encore debout à l'heure actuelle à l'entrée d'une des portes du Palais de l'Industrie), par les Associations syndicales des charpentiers et des tapissiers-

passementiers. Ces associations font une tentative des plus curieuses et qui mérite d'être suivie avec sympathie. Chacune s'est constituée commercialement entre ouvriers de même profession pour arriver à une production bon marché. Pas besoin de capital : les membres apportent leur travail et leur savoir-faire. Ce qu'on veut, c'est supprimer l'intermédiaire. On peut s'adresser à l'Association des charpentiers comme on s'adresserait à un entrepreneur. La Société se charge de tous les travaux de sa spécialité, et il faut reconnaitre que le pavillon dont nous parlons est un joli échantillon de l'habileté de la corporation et offre toute garantie d'excellente exécution. On en peut dire autant de la Société des tapissiers, organisée d'après la même méthode, et qui avait exposé au premier étage du pavillon des spécimens de passementerie, des lambrequins et des sièges d'une facture fort belle. Nous souhaitons vivement que ces associations d'ouvriers soient bientôt assez riches pour s'adjoindre des dessinateurs de talent supérieur dont ils exécuteront les modèles. Qui sait? Il y a là peut-être l'embryon d'une vaste organisation future! Les syndicats devenant des sociétés de production, au lieu de se former en ligues de combat contre le capital, pourraient absorber les commandes et devenir autant de foyers où les traditions d'Art se maintiendraient en se rajeunissant sans cesse, vivifiées par les individualités que chaque génération met en relief!

JOSEPH BALMONT.

Applique de lumière à l'électricité.
Modèle de M. LEBRUN-TARDIEU.



A PROPOS DE LA RÉORGANISATION DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

Enfin, voilà qui est fait! Depuis six mois on l'attendait avec impatience, ce décret « régénérateur » qui dote la Manufacture de Sèvres d'une organisation administrative nouvelle. Il a paru. Le *Journal officiel* du 17 décembre l'a enregistré, ainsi que le Rapport dans lequel M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts explique les raisons qui l'ont motivé. Il convient de mettre décret et rapport sous les yeux des lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs;* mais auparavant il est nécessaire de rappeler brièvement les causes qui ont provoqué l'agitation et les discussions

auxquelles on vient de mettre momentanément un terme. Nous verrons ensuite si la réorganisation administrative qui vient d'être adoptée apporte une solution définitive au problème si bruyamment agité depuis deux ans, en ce qui concerne notre grand établissement national de céramique.

Certes, ce n'est pas aux lecteurs de cette revue — tous très bien informés sur ces sortes de questions — qu'il est besoin de rappeler l'effet généralement assez fâcheux produit à l'Exposition universelle de 1889 par l'exhibition de la Manufacture de Sèvres. « Eh! quoi, se dit-on, est-ce pour de tels résultats que l'État dépense plus de 600,000 francs par an! De 1878 à 1889, Sèvres a fabriqué quelques centaines de vases, potiches, statuettes ou assiettes. Ces objets valent-ils les six millions qu'ils ont coûtés? Ont-ils été utiles à l'Art et à l'Industrie? Par la qualité de la matière et la valeur du décor, représentent-ils la somme énorme qu'ils ont absorbée, et l'Industrie ou l'Art n'auraient-ils point gagné à ce que ces six millions leur fussent consacrés d'une autre façon? »

L'argument, il faut le reconnaître, est assez spécieux, mais les critiques portaient avec une force autrement victorieuse sur la qualité artistique des productions de Sèvres. Sans parler des remarquables *pâtes appliquées* de MM. Gobert, Rodin, Taxile Doat, etc., qui ont l'indéfinissable charme de croquis transparents et en relief; sans mettre en question, d'autre part, l'habileté indéniable des peintres décorateurs, on comparait les œuvres de la Manufacture avec celles obtenues par l'industrie privée, et l'on disait : « Pour un vase aux purs profils sévèrement étudiés, combien de formes étriquées ou hasardées ou sans intérêt! Quel souci constant des traditions dans l'altération même des données traditionnelles! Quelle monotonie d'impression dans la recherche même de la variété, mais d'une variété factice, qui s'emprunte à tous les styles et non aux choses naturelles! Quel défaut général d'ampleur et quelle sèche solennité dans les grandes pièces décoratives! Une coupe ou un vase de Sèvres ne se peut dignement poser que sur un cippe. On dirait que la Manufacture nationale a reçu la mission d'exécuter à perpétuité des urnes funéraires pour le cénotaphe du roi Louis XVI... Parfois la composition est surchargée, parfois la peinture trop menue demande à être examinée au lieu de s'offrir aux yeux comme un gai spectacle d'ensemble. Certains petits objets sont estimables de matière et de cuisson; on trouve çà et là des détails exquis; la fabrication est presque invariablement superbe. Et cependant l'Art manque à tout cela, avec le naturel et la grâce!... La raison d'être de ces vases, de ces coupes, de ces urnes, ce je ne sais quoi sans lequel l'auteur ne les eût point faits, ne se trahit nulle part... Le courant de Sèvres est impersonnel. Tout s'y gourme; la fantaisie n'y peut dépouiller l'air officiel, et il n'est pas jusqu'au décousu qui n'y soit de commande [1]... »

La conséquence de ces vifs reproches, réédités contre la Manufacture de Sèvres à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, ne tarda pas à se faire sentir. Les journaux quotidiens se mêlèrent de l'affaire, et le rapporteur du budget des Beaux-Arts, M. Antonin Proust, ne réclama rien moins, l'année dernière, que la suppression de l'Établissement, ou, tout au moins, sa transformation radicale. Les manufactures

1. L. de Fourcaud, *Rapport général sur l'Exposition de la pierre, de la terre et du verre*, à l'Union centrale des Arts décoratifs.

nationales, disait en substance l'honorable député, ne répondent plus aujourd'hui, dans notre société démocratique, à l'objet pour lequel elles furent créées par les gouvernements monarchiques. On ne peut plus songer à en faire des foyers de concurrence à l'industrie privée. Elles doivent simplement devenir des laboratoires et des écoles où l'industrie privée viendra puiser des enseignements et des ouvriers. Cette opinion rencontra, à la Chambre ou dans la presse, plus d'un partisan, et l'on nous saura gré de reproduire ici les paroles prononcées au Palais législatif, lors de la discussion du budget des Beaux-Arts[1], par M. Aynard, l'éminent député de Lyon, dont le discours fit sensation : « Les manufactures nationales, disait-il, sont un héritage de l'ancien régime. Cet héritage ne me ferait pas peur, si les manufactures actuelles donnaient les mêmes résultats artistiques qu'autrefois, alors qu'elles avaient une raison d'être. Elles répondaient, en effet, à l'état industriel ancien, à l'état de corporation fermée, à l'état de privilège qui régnait à cette époque, surtout pour les industries d'art. Comme dans ces temps l'industrie était relativement peu développée et qu'en même temps, grâce à l'unité dans les arts et à une organisation du travail laissant à l'individu toute sa personnalité artistique, les artistes industriels étaient à la fois rares et parfaits, il était extrêmement facile de les concentrer dans des manufactures royales, surtout quand la conception en était aussi rationnelle, aussi hautement puisée dans les vrais principes de l'Art, c'est-à-dire lorsqu'on confiait la direction des manufactures royales non à des administrateurs, mais à de véritables artistes... Eh bien! à ce point de vue initial, les manufactures n'ont-elles pas perdu toute raison d'être? Avec nos industries si puissantes, si développées, nos artistes si nombreux, avons-nous encore raison de concentrer dans les établissements de l'État un certain nombre d'artistes privilégiés? *Je ne le crois pas*, et, dans tous les cas, il n'y aurait qu'une excuse à faire valoir pour perpétuer un pareil état de choses : c'est si, véritablement, soit en suivant les anciennes traditions, soit surtout en créant un art renouvelé, l'État obtenait des œuvres qui puissent faire dire de lui qu'*il est réellement un guide et un exemple pour les productions de l'art industriel*. NON! IL N'EN EST PAS AINSI, et il faut, permettez-moi de le dire, que la question soit arrivée à un certain degré d'acuité pour que la Commission du budget ait tout d'abord décidé la suppression d'une de ces manufactures... »

On le voit, c'était la condamnation formelle de Sèvres. Cette condamnation qui semblait s'imposer à certains représentants autorisés des pouvoirs parlementaires au lendemain de l'Exposition de 1889, elle avait été, dès 1884, catégoriquement prononcée par un des chefs les plus distingués de l'industrie privée, M. Ch. Haviland. Dans une brochure — chef-d'œuvre d'ironie — publiée à cette époque, voici comment s'exprimait le distingué céramiste de Limoges : « La Manufacture de Sèvres est condamnée, sous peine de mort, à être une fabrique fermée et à considérer toutes les autres fabriques comme des rivales qui pourraient lui disputer le premier rang dans les expositions. La Manufacture de Sèvres ne peut donc être qu'un établissement inutile à l'industrie française... Pour que la Manufacture pût être utile à l'industrie, il faudrait qu'elle n'exposât jamais, car aussi longtemps que la Manufacture participera aux expositions, elle voudra nécessairement maintenir une supériorité qui ne peut être faite que de l'infériorité relative de l'industrie privée.

1. Le 22 novembre 1890.

» Et si la Manufacture n'avait le stimulant des expositions, elle s'endormirait dans l'indifférence et ne produirait plus rien.

» Quoi qu'on tente, quoi qu'on fasse, Sèvres ne pourra donc jamais cesser d'être un établissement inutile à l'industrie.

» Si l'on veut de cette inutilité radicale et constitutionnelle de la Manufacture une preuve qui puisse se voir avec les yeux et se toucher avec la main, il suffit de regarder les expositions des fabriques privées après avoir vu celle de Sèvres. On constatera à quel point la voie que suivent les fabriques privées est différente de la voie où marche Sèvres, et à quel point est nulle l'influence de la Manufacture sur la production industrielle ou artistique.

» Ma conclusion découle toute seule, et il est à peine nécessaire que je l'énonce : C'est qu'on supprime la Manufacture de Sèvres en tant que manufacture, et qu'on la transforme en école professionnelle chargée de former des artistes céramistes et surtout des contremaîtres. Si vous pouviez, tous les ans, former pour l'industrie une dizaine de jeunes gens sachant la théorie et un peu la pratique des différentes opérations qui constituent la fabrication céramique et aussi le peu de chimie et de physique nécessaires pour préparer les pâtes et les couleurs, et pour conduire rationnellement la cuisson d'un four, cela rendrait à l'industrie le plus signalé service. »

C'est à la réalisation de ce vœu que tendait, en fin de compte, la proposition de M. Antonin Proust.

II

Si nous venons de résumer les différentes critiques adressées à la Manufacture de Sèvres et concluant à sa suppression, c'est pour les mettre en regard des motifs allégués, d'un autre côté, en faveur de son maintien. Le lecteur pourra ainsi mieux apprécier quelles étaient les conditions du problème à résoudre par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et si la solution qui vient d'intervenir répond aux inconvénients signalés.

En effet, M. Bourgeois, mis en demeure par le Parlement de prendre un parti dans cette question, et voulant que sa décision — quel que soit son goût habituel pour les idées anti-routinières et progressives — ne fût pas entachée de la trompeuse apparence de hâte réformatrice, saisit immédiatement le Conseil supérieur des Beaux-Arts de l'étude d'un projet de réorganisation de notre Manufacture nationale de céramique. Pendant six mois la question fut agitée sous toutes ses faces. Le Conseil supérieur finit par élaborer un Rapport dans lequel furent exposées les raisons qui militaient en faveur de la conservation de la Manufacture de Sèvres, en même temps qu'un plan de modifications administratives. C'était à prévoir. Les comités, en général, sont comme les jurys des concours : ils manquent de bravoure et n'aboutissent jamais qu'à des résolutions de conciliation, émollientes et inoffensives. Ce rapport, nous ne l'avons pas lu, mais les idées qui y sont énoncées nous sont suffisamment connues. Parmi toutes les paroles bonnes ou mauvaises, confuses ou inutiles, échangées à cette occasion au Conseil supérieur des Beaux-Arts, il ne semble pas qu'il y en ait eu beaucoup d'inspirées par la rigoureuse logique de la situation. Un jour, comme on traitait ce sujet :

— Qui choisir comme directeur de la Manufacture? un homme de science ou un artiste?

Un membre du Conseil s'écria :

— Eh, qu'importe! En céramique, c'est le feu qui est le grand décorateur.

— Alors, ne cherchons plus, riposta quelqu'un avec esprit. La solution est toute indiquée; qu'on nomme un marchand de bois!

C'est que si, en effet, aux détracteurs de Sèvres répondaient passionnément les apologistes de la Manufacture, dans la presse comme au Conseil supérieur; si à ceux qui demandaient la suppression de cet établissement ripostaient ceux qui, pour justifier son maintien, énumeraient les découvertes faites en ces dernières années dans ses laboratoires, il est un point sur lequel tout le monde tombait d'accord : c'est sur la nécessité de changer d'orientation dans la direction de la Manufacture. Au lieu d'un homme de science, il fallait un artiste. Dans un remarquable article publié dans la *Nouvelle Revue* du 1er août 1890, M. Édouard Garnier avouait que « Sèvres... est, depuis bien des années déjà, au point de vue de l'Art proprement dit, dans une mauvaise voie[1]. » D'autre part, un artiste éminent, spécialiste hors de pair, M. Bracquemond, dans une brochure remplie d'aperçus ingénieux et qui a fait grand bruit, *les Manufactures nationales,* tout en se déclarant partisan du maintien de Sèvres, démontrait surabondamment la nécessité absolue de subordonner, dans la direction, l'élément *administratif* et l'élément *science* à l'élément *art*.

Voici, en abrégé, la thèse soutenue par M. Bracquemond : C'est une erreur complète de s'imaginer que le but de la Manufacture de Sèvres soit ou bien d'*innover* quand même, ou bien de *conserver* simplement d'anciens procédés d'exécution et des traditions de main-d'œuvre. Non! ce n'est point là son but. Il est plus large, plus élevé. Sans doute, on ne peut négliger de faire entrer dans son programme les recherches relatives aux matières nouvelles, aux procédés nouveaux, car ces matières et ces procédés sont loin d'être des « quantités négligeables » pour la mise en valeur de l'œuvre d'art. Ce sont là les véhicules de la pensée de l'artiste. Ce sont là les éléments dont il se sert. Mais ce n'est que cela. De même, pour les traditions des anciens procédés, des vieilles matières, du travail à la main auquel l'industrie moderne et la science tendent de plus en plus à substituer la machine, il est essentiel que la Manufacture les conserve. Mais, isolées ou réunies dans les travaux des manufactures, ni la

1. Cet aveu n'empêche pas d'ailleurs M. Garnier (et en cela nous ne pouvons partager son avis) de proclamer, contrairement à l'opinion citée ci-dessus de M. Haviland, que l'industrie privée emprunte tout ou à peu près tout à Sèvres et qu'à l'Exposition universelle de 1889, notamment, « à part quelques rares efforts individuels... presque tout ce qui était exposé procédait de Sèvres; la plupart des formes de vases avaient été copiées sur ces modèles, et il en était de même pour la décoration, avec la perfection d'exécution en moins, cependant. » Voilà une appréciation contre laquelle protesteraient non seulement M. Haviland et les fabricants du Limousin ou du Berry, mais tous les céramistes, fabricants de terre-cuite, de grès ou de faïence qui, par l'originalité de leurs œuvres, ont été les grands triomphateurs au Champ-de-Mars, en 1889. Dans son *Rapport* sur la céramique à l'Exposition de 1889, M. Lœbnitz (p. 19) s'étonne précisément du peu d'empressement mis par l'industrie privée à se servir des procédés de Sèvres! M. Edouard Garnier énumère, d'autre part, avec son indiscutable compétence, les améliorations et perfectionnements divers apportés par Sèvres dans la fabrication en ces dernières années : la décoration au moyen de couleurs dites de *demi-grand-feu,* si précieuses surtout pour la peinture de fleurs (procédé *Richard*), la découverte et les applications des procédés de coulage — simple ou au moyen de l'air comprimé — qui permettent d'obtenir des porcelaines pouvant lutter avec les plus minces et les plus fines *coquilles d'œufs* de la Chine, aussi bien que des pièces de dimensions colossales; les applications d'*émaux sur porcelaine tendre* (procédé *Goddé*); les *ors chinois,* de *M. Réjoux*; la *porcelaine nouvelle* dont la formule a été révélée sous la direction de M. Lauth; la pâte tendre trouvée durant le directorat de M. Deck, etc.

conservation ni l'*innovation* ne sauraient être considérées comme des buts. Ce ne sont que des moyens. Le but véritable est d'obtenir la plus haute, la plus parfaite expression d'art dans l'œuvre céramique par la supériorité de la matière et la perfection de la main-d'œuvre.

Ceci posé, la Manufacture de Sèvres répond-elle à sa mission? Pas le moins du monde. Le problème qu'on lui demande de résoudre, elle ne l'a pas même entrevu. Cependant, ajoute M. Bracquemond, elle pourrait devenir ce qu'elle doit être, c'est-à-dire une *école de goût,* car son utilité est là, et non dans les tendances inventives, économiques et d'apprentissage qu'on lui suppose. Comment y parvenir? 1° En supprimant les vices qui la font dévier de sa voie; 2° en mettant un artiste à sa tête; 3° en faisant cesser les abus du fonctionnarisme. L'Art et non la Science doit présider à sa production et l'animer. C'est à l'Art de trouver les formes, les formules, les adaptations, les procédés d'emploi. C'est à lui de choisir les matières d'art, à lui d'en régler les applications. Quant à la Science, elle vient ensuite pour la partie de fabrication fondamentale, pour la surveillance de toutes les manipulations ouvrières et pour la réussite des produits.

III

Nous venons de résumer impartialement les opinions émises pour et contre le maintien de la Manufacture de Sèvres. Nous avons exposé également les avis des hommes compétents qui, non sans mélancolie et tout en signalant les vices d'une organisation surannée, se déclarent néanmoins convaincus de son utilité pourvu qu'on en modifie résolument les habitudes administratives et la direction. Il nous reste à voir si les changements apportés par le nouveau décret répondent aux critiques dont la justesse a été généralement reconnue, et s'il est permis d'en augurer des résultats sensiblement satisfaisants.

Tout d'abord il convient de dégager nettement la pensée qui a inspiré le décret et qui se trouve exprimée dans le rapport préliminaire de M. Bourgeois. M. le Ministre commence par dire les motifs favorables à la Manufacture de Sèvres. Pour lui, il est persuadé que Sèvres peut rendre des services à l'industrie privée. A l'heure actuelle où la fabrication de la céramique est en pleine transformation, où les exemples de l'Extrême-Orient et les recherches de la chimie amènent chaque jour des découvertes nouvelles, l'outillage puissant de notre établissement national peut et doit être d'une précieuse utilité dans tous les travaux de laboratoire. En outre, M. Bourgeois affirme que l'enquête à laquelle il s'est livré, notamment à Limoges, a abouti à cette conclusion que les fabricants de porcelaine considèrent que le prestige traditionnel dont jouissent les productions de Sèvres à l'étranger rejaillit sur leurs propres œuvres et en facilite singulièrement l'exportation. Puis, M. le Ministre détermine le rôle, ainsi qu'il le comprend, que doit remplir une manufacture d'État. Ici nous devons citer textuellement le rapport :

C'est un point sur lequel je ne saurais trop insister, aujourd'hui le rôle de l'État en matière d'art est avant tout un rôle d'enseignement. La mission d'un établissement entretenu aux frais du budget doit donc être une mission éducatrice. Non seulement une manufacture nationale a le devoir de

fournir des spécimens d'un art achevé propres à élever le niveau du goût dans le pays, mais elle doit être encore un centre d'enseignement et former, en vue de l'intérêt général, des artistes et des ouvriers d'art.

A la fois établissement artistique, centre de recherches scientifiques et école supérieure, la Manufacture de Sèvres a besoin d'une organisation qui réponde à ce triple caractère.

Or, à ces divers points de vue, le régime actuel est défectueux. Les divers services de la Manufacture, trop nombreux, trop indépendants les uns des autres, semblent poursuivre isolément leurs travaux; les intérêts réciproques et connexes de la décoration artistique et des applications industrielles n'y sont point liés assez étroitement. Si un enseignement d'art est donné à Sèvres, il manque de développement et ne revêt point ce caractère normal et pratique qu'on demande à une école d'application.

Pour remédier à ces inconvénients, j'ai l'honneur, Monsieur le Président, de vous proposer l'organisation suivante. Adoptée par le Conseil supérieur des Beaux-Arts, elle présente l'avantage de définir clairement les attributions et d'établir avec toute la netteté désirable les responsabilités de chaque service.

La Manufacture comprendra désormais deux grandes sections : 1° La direction des travaux d'art; 2° la direction des travaux techniques.

L'opinion est unanime à proclamer que Sèvres doit rester avant tout un établissement artistique. L'application à la céramique des principes généraux de l'art décoratif doit y tenir la première place. Dans l'avis qu'il a émis au sujet de la réforme de la Manufacture, le Conseil supérieur des Beaux-Arts a insisté particulièrement sur la prépondérance qu'il convient de donner à la question d'art. C'est donc à la direction des travaux d'art qu'il appartiendra de chercher des formes nouvelles, de fournir les modèles de pièces et les modèles de décoration, d'indiquer la décoration que recevront les pièces fabriquées, d'appliquer, enfin, les ressources variées de l'ornementation, non pas seulement à la porcelaine, mais aux divers produits de l'art céramique.

La direction des travaux techniques se chargera d'exécuter les projets arrêtés par la direction d'art. Réunissant les services aujourd'hui séparés des recherches scientifiques et de la fabrication, elle gouvernera le domaine de la science et celui du métier. Elle poursuivra dans le laboratoire le perfectionnement des procédés et, en attendant le champ des découvertes, elle permettra à l'industrie française de lutter avec plus de chances de succès contre la concurrence de l'étranger.

Bien que distinctes l'une de l'autre et libres chacune dans sa spécialité, il importe que la direction d'art et la direction technique se pénètrent réciproquement, se prêtent incessamment concours et fassent converger leurs efforts vers le but commun. C'est à un administrateur, représentant du pouvoir central, ayant autorité sur tout le personnel de la Manufacture, qu'il appartiendra de faciliter les rapports entre les deux grands services spéciaux et de maintenir entre eux l'unité. L'Administrateur sera responsable envers le ministre de la gestion générale de l'établissement.

C'est là tout un programme, très formel et très précis, qu'a exposé M. Bourgeois. Le décret qui fait suite au rapport en constitue la première application. Mais il n'a que la valeur d'un décret, et les décrets sont impuissants, comme on sait, à changer du jour au lendemain l'esprit d'une institution, les mœurs, les préjugés ou la routine. Il faudra donc se souvenir des paroles que nous venons de reproduire, s'en inspirer et s'y reporter pour la pratique courante. A ne considérer, en effet, que le décret, quelle modification apporte-t-il à l'ancien état de choses? Ne nous payons pas de mots; il n'en apporte aucune. Nous voyons bien, à la vérité, qu'il règle avec détail les fonctions des chefs des trois grands services de la Manufacture : 1° l'administration; 2° la direction des travaux d'art; 3° la direction des travaux techniques. Nous constatons également avec grande satisfaction que, dans cette répartition mieux définie que par le

1. Le 17 mars 1879, M. Lauth, nommé administrateur de la Manufacture de Sèvres, prononçait un discours dans lequel il disait : « En choisissant un homme de science, en *maintenant cette tradition*, le Gouvernement a montré son désir de voir le progrès scientifique être la base de notre fonctionnement... » A l'heure qu'il est, la nouvelle organisation, intervertissant les rôles, subordonne la science à l'élément artistique.

passé des responsabilités, on semble donner au directeur des travaux d'art une part prépondérante[1]. C'est lui, désormais, qui, pour le choix des formes et du décor, à l'école d'application, dans les ateliers, aura l'autorité. Mais que spécifiaient donc à cet égard les règlements précédents? Voici ce que contenait, par exemple, celui de 1881:

Art. 14. — Les modèles de sculpture, les travaux de décoration en pâte sur pâte, de peinture, de dorure et d'ornementation, ne pourront être exécutés (les études suffisantes préalablement faites) qu'*après avoir été approuvés par le directeur des travaux d'art et l'Administrateur*.

Par conséquent, le décret du 15 décembre dernier n'apporte pas sur ce point de bien grands changements. Il spécifie que, chaque semaine, l'Administrateur réunira le directeur des travaux d'art et le directeur des travaux techniques « afin d'examiner avec eux les questions qui intéressent à la fois les deux services ». C'est-à-dire que l'Administrateur continue, comme la logique le commande, à avoir la haute main sur tout le personnel. Il reste le chef influent, seul admis à correspondre avec l'Administration centrale. Or, supposez un instant qu'il soit un homme autoritaire, ayant sur l'Art et le goût des idées arrêtées dont il veuille poursuivre passionnément le triomphe. Supposez encore qu'il se trouve en conflit sur ce sujet avec le directeur des travaux d'art. Nous le demandons, lequel des deux aurait le plus de chance de sortir administrativement vainqueur d'une lutte intestine dont l'hypothèse n'est certainement pas inadmissible? L'expérience a été faite, et souvent. L'issue ne serait pas douteuse.

En résumé, on ne devrait pas, à notre avis, trop aveuglément compter sur la réorganisation dont la Manufacture de Sèvres vient d'être l'objet, si l'on s'en finit simplement à la réglementation qui a été adoptée. Cette réglementation vaut-elle mieux ou moins que la précédente? Nous la croyons moins mauvaise, voilà tout, et c'est là d'ailleurs un problème que l'avenir seul peut résoudre. Ce qui importe, c'est de réaliser le très clair et très sage programme tracé par M. Bourgeois dans le rapport que nous avons cité. Eh bien! le résultat dépend moins d'un texte de règlement que des hommes chargés de l'interpréter. Ceux qui viennent d'être choisis par M. le Ministre des Beaux-Arts offrent des garanties indiscutables d'expérience et de talent. M. Baugmart, le nouvel administrateur, a du tact et de la finesse; M. Coutan, le chef des travaux d'art, succède à M. Gobert, le glorieux vétéran; c'est un sculpteur jeune, qui saura sans doute promptement s'assimiler les connaissances spéciales à l'art céramique et ne craindra pas de faire appel à tous les artistes, en dehors de la Manufacture, capables d'y apporter un peu de variété et d'imprévu. Enfin, M. Vogt, le chef des travaux techniques, a depuis longtemps fourni ses preuves. Le décret du 15 décembre lui crée une responsabilité. Il parviendra sans nul doute à arracher à la chimie des secrets nouveaux qui seront à l'honneur de Sèvres, s'il se résoud maintenant, comme c'est son devoir, à faire exclusivement profiter la Manufacture de ses travaux.

Tous les trois, en un mot, ont l'obligation impérieuse de se pénétrer de cette pensée : c'est que l'effort qu'on attend d'eux doit être d'autant plus énergique, que le sort définitif de notre Établissement national en dépend. Il faut qu'avant six mois une exposition publique en montre les résultats. Après l'assaut que la Manufacture vient de subir, on peut prévoir qu'elle ne résisterait pas à un second.

Victor CHAMPIER.

LA PLANTE D'APPARTEMENT

SON HISTOIRE DANS LA DÉCORATION INTÉRIEURE

Le rôle de la plante vivante dans nos demeures est devenu si important de nos jours et l'engouement pour ce genre d'ornementation a pris un tel essor, que l'historique de son origine présente un intérêt tout particulier aux amateurs dont le nombre ne cesse de s'accroître.

La mode n'étant que la représentation du goût d'une période, le développement de cette décoration artistique par les plantes vivantes sera certainement une des marques essentielles de notre époque.

Les mêmes principes qui gouvernent les grandes choses règlent aussi les moindres, et l'unité devient une condition de noblesse dans l'art le plus frivole. Si les hôtels les plus élégants sont luxueusement ornés d'arbustes imposants et de corbeilles de fleurs rares, on trouvera de même dans toutes les sphères des spécimens de ce genre de décoration, selon les goûts et les ressources de chacun. La jeune femme parera avec amour son salon pour recevoir ses amies, soit qu'elle s'adresse à un fleuriste réputé, soit qu'elle dispose elle-même avec art des fleurs dans ses vases et des plantes dans ses jardinières. Les classes plus modestes n'ont recours à cette ornementation que dans les occasions exceptionnelles; un simple employé qui marie sa fille égayera son « home » en autorisant sa femme à former un milieu de table par une gerbe de fleurs et de verdure, et à grouper quelques plantes dans son salon. On voit généralement des *Ficus elasticum* ou des *Dracœnas* de diverses variétés sur les comptoirs des commerçants. Le sentimentalisme de la concierge se concentrera sur le *Pandanus* ou l'*Aspidistra* qui décore sa loge; la pauvre ouvrière se délasse de ses travaux par les soins qu'elle prodigue à sa chère plante, unique ornement de son humble réduit et bien souvent la confidente de ses misères! Et, les habitudes se généralisant toujours, la femme de service la plus infime recevra son bouquet ou son pot de fleurs le jour de sa fête. Les citations pourraient se multiplier à l'infini dans cet ordre d'idées. Les marchés aux fleurs, si on les compare à ce qu'ils étaient encore il y a quelques années, donnent facilement la note de ce développement si rapide qu'il est presque impossible d'en établir la filière.

Comment ce goût nous est-il venu? Quelle en est l'origine? Nous sommes-nous inspirés des sentiments artistiques des pays éloignés? Mes lecteurs voudront bien s'identifier aux recherches que j'ai l'espoir de rendre aussi intéressantes que possible.

Nous supposons que l'usage de la plante vivante n'existait pas chez les anciens. Aucun auteur n'en fait mention comme ornementation intérieure; cependant, Rosa, propriétaire aujourd'hui des terrains dont il a dirigé les fouilles sous Napoléon III, pense que les jardinières en pierre entourant les bassins, dont on trouve la trace dans les ruines du palais de Tibère à Rome, étaient garnies alors de plantes aquatiques.

On connaissait deux sortes de *Palmiers* du temps d'Hérodote, mais en plein air, bien entendu. Dans tous les pays et en tous temps, les temples et les salles de fêtes ont dû être ornés de fleurs, de rameaux, de branchages. Nous ne savons rien de précis à cet égard, mais le goût des plantes s'associe tout naturellement aux sentiments religieux: les reposoirs de la Fête-Dieu, les draps tendus et ornés de guirlandes de verdure et de bouquets, sur le passage des processions, ont précédé notre époque de longue date.

On fait mention dans quelques chroniques des jardins de Charlemagne, qui dressa lui-même la liste des plantes qu'on y devait cultiver; le jardin de saint Louis se trouvait, paraît-il, situé dans la Cité; mais il n'est pas probable que les châtelaines du moyen âge se soient entourées de fleurs : la sévérité des donjons crénelés, les craintes de surprise et les nécessités de défense ne comportaient pas ce genre de parure. Malgré cela, Guilleber. de Metz nous apprend dans sa description de Paris (1422) que, sur les murs du Petit-Châtelet, les Parisiens cultivaient des jardins suspendus, curieux diminutifs de ceux dont Sémiramis avait embelli l'antique Babylone.

Si les fleurs ont été appréciées au dehors, à l'intérieur le feuillage a joué un grand rôle au XVIe siècle. On en semait, nous dit-on, dans les chambres pour tenir lieu de tapis. Froissart, à propos du comte de Foix rentrant dans son palais, écrit : « Il entra en sa chambre toute jonchée de verdure fraîche et nouvelle et les parois d'environ toutes couvertes de verds rameaux, pour y faire plus frais et plus odorant... »

Chambre où le vent rude et divers
N'entre jamais es froids hyvers;
Chambre bien seurement fermée
Chambre d'herbe verte semée.

La plaisante anecdote où Brantôme met en scène François Ier, l'amiral Bonnivet et une de ces « grandes et honnestes dames » dont il s'est fait l'historien, nous apprend qu'on garnissait aussi les cheminées de feuillages pour empêcher le vent de s'engouffrer par leurs larges ouvertures. « Le roi pénétrant une certaine nuit chez une dame de ses amies, cette dame, qui avait au préalable reçu dans sa chambre l'amiral Bonnivet, après avoir perdu quelques instants « à s'adviser là où son gallant se cacherait pour plus grande seureté, lui conseilla aussitôt de se jetter dans la cheminée et de se cacher dans ces feuillards tout en chemise... »

Quand le distingué botaniste, Robin, qui fut le fondateur du Jardin du Roi, aujourd'hui Jardin des Plantes, sous le règne d'Henri IV et Louis XIII, eut acclimaté dans l'Ile-de-France les plantes du Midi, on commença, mais exceptionnellement, à les disposer dans les habitations. Un peu plus tard, Charles Rivière Dufrény, valet de chambre du Grand Roi, fut regardé comme promoteur des jardins qu'on appelle à tort *jardins anglais;* on lui attribue également la création des jardins de Migneaux, près Poissy. Là, il fit importer des produits exotiques qui subsistent encore aujourd'hui : dans un beau parc privé, s'élève altièrement un superbe cèdre de l'Atlas dont l'âge et la vigueur sont uniques dans les environs de Paris, des tulipiers imposants couverts de fleurs en juin, des pins de Normandie séculaires, etc.

Quant à la disposition des plantes vivantes, on est peu renseigné: cependant les vases à fleurs, les seaux de diverses fabrications devaient être garnis de plantes à la cour de Louis XIV. Le luxe principal sous ce rapport, consistait dans le nombre et la beauté des orangers qui décoraient les péristyles et les orangeries dont l'innovation date de cette époque. « A Versailles, la salle de Diane et celle de Vénus étaient ornées en hiver de

caisses d'oranger en argent, » travail remarquable du grand orfèvre Balin. D'ailleurs, bien avant, Ronsard, en parlant du célèbre château de Conflans, vantait déjà :

La forêt d'orangers dont la perruque verte
De cheveux éternels en tous temps est couverte
Et toujours son fruit d'or, de ses feuilles défend.

Les serres n'apparurent en Europe qu'en 1650; on prétend que l'évêque de Gand, Triest, grand amateur d'horticulture, fit construire les premières. De Flandre, l'innovation passa rapidement dans notre pays; mais elles portèrent encore le nom d'orangeries.

La première serre tempérée date de 1795, et, un peu plus tard, on en construisit une nouvelle pour recevoir les plantes rapportées par le capitaine Baudin, parti du Havre en 1796 pour l'île de la Trinité et de retour après de nombreuses péripéties en 1798. « Jamais, dit Deleuze, on n'avait reçu à la fois un aussi grand nombre de végétaux; les plantes avaient été si bien soignées pendant la traversée qu'elles étaient en pleine végétation et qu'elles réussirent très bien dans nos serres. » Cependant les serres dont il s'agit, élevées par les soins de Fagon, Buffon et Bernardin de Saint-Pierre, ce grand admirateur de la nature, furent détruites en 1830 et reconstruites avec de grandes améliorations.

Avant 1734, il n'y avait qu'un nombre très restreint d'importations exotiques, et Bernard de Jussieu excita un étonnement très vif lorsqu'il débarqua d'Angleterre (où, sous ce rapport, on était déjà plus avancé que nous), portant dans son chapeau deux cèdres du Liban, dont l'un étend encore aujourd'hui ses vastes rameaux au Jardin des Plantes.

On croit pouvoir faire remonter à quelques années plus tôt l'origine des bouquets offerts aux fêtes et occasions diverses, et qui étaient probablement bien moins élégants que ceux composés par les fleuristes de nos jours.

Le mot *bouquetière,* qui date de 1728, nous guide dans cette supposition, car nous ne trouvons aucune autre trace de l'introduction de cet usage, excepté les « Bouquets à Chloris, à Iris et à Philis », dans les poésies, rondeaux, madrigaux de Clément Marot, l'abbé de Chaulieu et Dorat. Le meuble que nous appelons jardinière n'existait pas davantage; on rencontre ce mot dans l'inventaire de Catherine de Médicis; mais il ne désignait alors qu'une sorte de coiffure :

Une longue cornette ainsi qu'on nous en voit,
D'une dentelle fine et d'environ un doigt,
Est une jardinière...

(BOURSAULT.)

Le premier document qui soit explicite à cet égard est ainsi conçu : « A vendre une jolie table à fleurs venant d'être faite, ce 17 juillet 1777. » Bien mieux, les jardinières dessinées par Percier, vingt ans plus tard, portent également pour légende : table à fleurs. La modernité du nom et du meuble s'expliquent en ce que, jusqu'à une époque assez rapprochée de nous, on n'avait pas l'habitude de parer les intérieurs de plantes vivantes; on ne se servait pour ce genre de décoration que de fleurs coupées. La réunion de plantes variées formant une sorte de jardin dans les appartements fut l'origine de nos jardinières à la fin du XVIIIe siècle, alors que J.-J. Rousseau s'occupa de botanique avec passion et prononça cette sentence : « On façonne les plantes par la culture et les hommes par l'éducation. »

Si l'on arrive à façonner les plantes par la culture, le phénomène de leur fécondation n'est-il pas le plus intéressant et le plus remarquable de leur vie?

Toute plante en naissant déjà renferme en elle
D'enfants qui la suivront une race immortelle.

(L. RACINE.)

Et quand l'existence des sexes chez les végétaux fut mise en évidence pour la première fois, cette découverte excita une surprise générale.

La plante a son hymen, la plante a ses amours,
Des deux sexes divers, de leurs divers organes
Les peuples végétaux jouissent comme nous.
(DELILLE.)

Augustin Pyramus de Candolle poussa la science encore plus loin. Il découvrit que la vie des plantes se rapproche bien plus de la vie des animaux qu'on ne l'avait soupçonné jusqu'alors. « Ainsi, dit-il, elles ont leur action, leur repos, leur sommeil, leur veille, leurs habitudes. »

Herbe végétale qui ne pousse point de bois...
. . . . . .Les arbres et les plantes
Sont devenues pour moi créatures parlantes.
(LA FONTAINE.)

Malgré ces efforts de la science relativement aux végétaux et malgré le nombre toujours croissant des importations exotiques — nombre dont on peut se faire une idée par les chiffres suivants : Linné, en 1753, connaissait 6,000 espèces de plantes sur l'étendue du globe; Persoon, 26,000 en 1807; Stendel, en 1824, en portait le chiffre à 50,000 et, en 1844, à 95,000, enfin, de Candolle supposa, par un ingénieux calcul, qu'il en pouvait exister de 4 à 500,000 (Figuier), — le goût de ce genre de décoration fut long à se développer en France.

Sous Louis-Philippe, règne de la bourgeoisie par excellence, on avait imaginé d'orner les entrées et quelquefois le devant des cheminées (quand elles n'étaient pas fermées par des mousses de laine verte simulant des gazons mêlés de fleurs) de gradins sur lesquels étaient disposées sans le moindre goût des fleurs dans de simples pots en grès. Le jardin de Jenny l'ouvrière est aussi un souvenir de cette époque.

On voyait bien dans quelques salons plus recherchés des vases contenant des fleurs coupées et, à l'instar des Belges et surtout des Hollandais, différentes vasques garnies de plantes; mais c'était l'exception. La preuve la plus évidente de cette lacune, comblée si largement aujourd'hui, est facile à constater par le silence à cet égard des auteurs de cette période, tels que : A. Dumas, George Sand et, enfin, Balzac, ce scrutateur si consciencieux des mœurs, des caractères et des usages de son temps.

Dans les pays du Nord où la végétation est exposée à un climat rigoureux au dehors, les plantes ont été recherchées et réunies à l'intérieur des demeures bien avant que cette mode n'ait pénétré chez nous. Ce vers célèbre :

C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière

pourrait aisément s'adapter à l'époque des réjouissances données en Russie, en 1839, et qui ont peut-être inspiré depuis ceux qui, chez nous, ont été les instigateurs des fêtes splendides données sous Napoléon III. Les Mémoires du marquis de Custine nous donnent des détails intéressants sur l'ornementation par les plantes dont il a pu juger pendant son séjour en Russie :

A chaque fête que donne la grande-duchesse Hélène, elle imagine, m'a-t-on dit, quelque chose d'inconnu ailleurs... L'intérieur de la grande galerie où l'on dansait était tapissé avec un luxe merveilleux; quinze cents caisses et pots de fleurs des plus rares formaient un bosquet odorant. On voyait à l'une des extrémités de la salle, au plus épais d'un taillis de plantes exotiques, un bassin d'eau fraîche et limpide d'où jaillissait une gerbe sans cesse renaissante. Ces jets d'eau, éclairés par des faisceaux de bougies, brillaient comme une poussière de diamants et rafraîchissaient l'air toujours agité par d'énormes branches de palmiers humides de pluie et de bananiers luisants de rosée, dont le vent de la valse secouait les perles sur la mousse du bosquet odorant. On aurait dit que toutes ces plantes étrangères dont la racine était cachée sous un tapis de verdure, croissaient là dans leur terrain...

D'autre part, il nous décrit un ornement particulier aux habitations de quelques Russes élégantes :

C'est un petit jardin factice dans un coin du salon. Trois longues caisses à plantes enserrent une fenêtre et forment une salle de verdure (altana), espèce de kiosque qui rappelle ceux des jardins. Les caisses sont surmontées d'une palissade ou balustrade en bois des îles ou en bois doré, faisant barrière à hauteur d'homme. Ce petit boudoir découvert s'entoure de lierre et d'autres plantes grimpantes qui serpentent le long du treillage et produisent un effet agréable au milieu d'un vaste appartement... Ainsi, dans un salon brillant, la vue est récréée par un peu de verdure et de fraîcheur. Là se tient la maîtresse de la maison... deux ou trois personnes au plus peuvent entrer à la fois dans cette retraite peu profonde, mais pourtant assez secrète pour plaire à l'imagination ! Je crois, ajoute-t-il, cet usage importé de l'Asie, et je ne serais pas surpris si, on introduisait un jour dans quelque salon de Paris le jardin artificiel des salons russes.

Il est possible que ces récits connus de quelques lecteurs aient eu une certaine influence sur nos goûts. Nous acceptons très volontiers tout ce qui s'adresse à notre imagination et tout ce qui se prête au luxe élégant.

Grâce aux facilités de transport et grâce aux explorateurs des pays lointains, le goût des décorations par les plantes a grandi de jour en jour, et le nombre des horticulteurs et des amateurs s'est, par suite, accru considérablement. Il y a à peine un demi-siècle que l'introduction de ce genre d'ornementation a commencé à poindre chez nous. Les expositions successives de dessins, peintures et objets d'art japonais ont contribué aussi pour une grande part au développement des combinaisons de couleurs et de tons qu'on obtient par la réunion des plantes. Et, quoique nos enfants n'apprennent pas dès l'âge de quatre ans — comme dans l'artistique pays du lotus rose — à disposer et à grouper des herbes et des fleurs dans des vases de différentes formes, nous cherchons à nous inspirer de l'exemple des Japonais qui mettent dans l'arrangement des bouquets un art, une fantaisie, un goût qui leur sont tout à fait personnels et qui nous ont certainement fait modifier nos bouquets « en cœur de chou et en pomme d'arrosoir » qui étaient autrefois d'une si révoltante barbarie.

Une des plus grandes surprises de l'étranger qui arrive au Japon est le rôle que jouent les fleurs dans la vie des habitants. Les plus pauvres demeures sont ornées de porte-bouquets d'où s'élancent des branches fleuries dont l'éclat est entretenu pendant plusieurs jours et même pendant plusieurs semaines avec un peu de sable humide. Quelle grâce aussi dans l'enlacement de branches de bambous (Také) dont les courbes gracieuses, ainsi que l'élégante sveltesse, fournissent un motif toujours nouveau aux artistes de tout ordre! Comme le dit avec justesse M. Louis Gonse :

Les Japonais sont certainement les premiers décorateurs du monde; ce peuple est persuadé qu'il n'existe rien dans la création, fût-ce un infime brin d'herbe, qui ne soit digne de trouver sa place dans les conceptions élevées de l'Art. Ils ont été plus loin qu'aucun peuple dans l'expression pittoresque des lignes et des couleurs; ils ont une connaissance approfondie des lois de l'harmonie, une délicatesse infinie à varier leur emploi; ce concours unique de qualités en a fait la nation la plus apte à approprier l'Art aux usages courants de la vie, à l'ornementation du « home ».

Un des premiers essais d'ornementation par les plantes eut lieu à Bordeaux en 1851, lors de la réception du Président de la République. L'hôtel de la préfecture fut décoré d'une façon tout à fait élégante et inconnue jusqu'alors. Ces garnitures firent tant d'honneur aux organisateurs de la fête qu'ils furent appelés à Paris : le baron Haussmann à la préfecture de la Seine, M. Alphand comme directeur des jardins publics, et M. Barillet-Deschamps comme jardinier en chef des serres de la ville de Paris, ainsi que M. Laforcade, son successeur actuel, auquel je dois ces renseignements et beaucoup d'autres non moins intéressants.

Le progrès a été vertigineux depuis cette époque. Les fleuristes, dont quelques-uns sont de véritables artistes, ont donné, sous le règne de Napoléon III, des preuves de leur savoir-faire, et depuis une vingtaine d'années surtout, la recherche, l'élégance et le luxe

des plantes ont pris une extension toute particulière. Alphonse Karr a intéressé toute sa génération à la culture des fleurs par son admiration pour les végétaux, son style étincelant et sa verve spirituelle!

Sully-Prudhomme chante aujourd'hui les serres et les bois :

Dans les serres silencieuses
Où l'hiver invite à s'asseoir,
Sous un jour blême comme un soir,
Fument les plantes précieuses.

L'une, raide, élançant tout droit
Sa tige aux longues feuilles sèches,
Darde au plafond, comme des flèches,
Les pointes d'un calice étroit.

Une autre, géante à chair grasse,
Que hérissent de durs piquants,
Ne sourit que tous les cinq ans
Dans une éclosion sans grâce.

Une autre, noble en ses efforts,
Grimpe au vitrail, et là, captive,
Regarde en pitié l'herbe active
Qui tient tête au vent du dehors.

Pas un souffle ici, rien ne bouge,
Toutes versent avec lenteur,
A flots lourds, la fade senteur
De leur floraison fixe et rouge.

Les serres de la ville de Paris contiennent des trésors de végétation; tous les nouveaux produits y sont réunis, tant par les importations récentes que par les croisements d'essences. J'y ai vu, entre autres curiosités, un *Nicotiana colossea* (tabac) que je tiens à signaler aux amateurs de nouveautés; ses feuilles atteignent un développement inconnu jusqu'ici. Cette variété a été découverte par M. Marron, jardinier de M. d'Harblay (Seine-et-Oise), qui en trouva par hasard la graine dans une touffe d'orchidées.

Les jardins d'hiver du Jardin d'Acclimatation méritent aussi une mention spéciale; c'est une vraie jouissance de se promener dans ces véritables forêts de *Phœnix*, de *Kentzias*, de *Latanias*, etc. Toutes ces plantes sont nées et élevées par semis et multiplications à Hyères, d'où elles sont expédiées à Paris au printemps.

Dans ces jardins couverts accèdent de petites serres dont l'une surtout est remarquable par la réunion d'*Araucarias excelsus* qui s'y trouvent et particulièrement par le *Rulei* et le *Goldenia*, espèces tout à fait rares récemment arrivées de Suisse et *uniques* à Paris.

On se demande s'il y a une loi générale pour les plantes? Les conditions indispensables sont certainement l'air, la lumière et la chaleur; mais tout cela dépend du climat où elles se trouvent et la température des serres les acclimate peu à peu quand elles viennent des pays éloignés. On a cependant fait, il y a quelques années, la découverte du « Floral » (1), poudre qui s'emploie en arrosages et dont l'effet est merveilleux pour la conservation et l'accroissement des plantes en général.

Les *Aspidistras elitor, Dracœnas congesta, Ficus elastica, Chamœrops excelsa* et *humilis, Phœnix dactylifera, Dracœnas indivisa*, sont les premières plantes à feuillages qui ont été employées à Paris dans les serres au fur et à mesure de leur introduction en Europe. Il est intéressant de se rendre compte que toutes les nervures, les taches, les nuances pâles et diverses de certaines plantes, parfois très surprenantes, sont causées par des semis dont les graines proviennent souvent d'hybridations artificielles et par des accidents de végétation. Chacune de ces espèces demande une chaleur plus ou moins légère et des arrosements plus ou moins fréquents. A propos de culture de plantes, on a

1. *Société d'Agriculture*, rue Notre-Dame-des-Victoires, 38.

cité souvent les palmiers nains du Japon qui ne sont, en réalité, qu'une étrangeté, car, tandis que tous nos efforts tendent au développement de nos plantes, les Japonais torturent les leurs pour les arrêter dans leur croissance. Certaines espèces qui atteindraient dix mètres chez nous, ne dépassent pas cinquante centimètres chez eux. Avec une patience qui lui est propre, ce peuple s'exerce à mutiler et à atrophier la nature relativement à cette sorte de végétation; il ne livre pas son secret, et nous ferons bien d'ailleurs de ne pas l'imiter sous ce rapport, qui est une anomalie extraordinaire en comparaison du talent artistique qui préside au Japon à l'arrangement des fleurs.

Le goût de l'ornementation par les plantes a pris chez nous une vogue d'autant plus étendue que les horticulteurs se sont multipliés de façon à mettre à la portée de chacun une décoration florale plus ou moins élégante. La même plante de *Cocos* qui se payait cent francs il y a six à huit ans, vaut dix francs aujourd'hui, ce qui indique bien la mesure du progrès général. On peut obtenir les effets les plus divers par la variété, l'alternance, le contraste, qui sont une nécessité absolue dans la formation d'un groupe de plantes. Le violoniste bien connu, Alard, avait fait construire dans son hôtel une salle de musique au fond de laquelle s'élevait une haute cheminée. Un buste magistral de Beethoven y émergeait du milieu des plantes et des fleurs variées de tons et d'essences qui l'entouraient. Cette unique décoration remplaçait, avec avantage, rideaux, tentures, etc., bannis nécessairement dans l'intérêt d'une bonne acoustique.

Toutes les salles de concert devraient être ornées ainsi de massifs de *Cyperus* verts et blancs, à tiges pareilles, plantes robustes, élégantes et décoratives, de *Latanias Borbonica,* de *Philodendrum pertusum,* aux superbes feuilles découpées du plus beau vert foncé quand la plante vieillit (produit d'Égypte, bords du Nil), réunis au *Caladium odorum,* immenses feuilles à tiges formant arbre, ou à l'*Anthurium Macrostachys,* feuilles très ramassées, ou au *Magnificum,* curieuses feuilles à nervures blanches très prononcées, très décoratives, ou au *Musa Sinensis,* joli feuillage marbré (bananier de la Chine), ou à l'*Aralia pulcra* à feuilles lisses formant étoile, sans oublier l'*Eucalyptus globulus,* arbuste qui, d'après une récente découverte, possède la merveilleuse propriété de guérir les poitrinaires et dont le vert glauque apporte une charmante variété de tons aux innombrables nuances de vert. Les uns ou les autres de ces arbustes serviraient de fond à des plantes moins hautes et plus vives de couleurs, telles que les *Dracænas* nouveaux : le *Léopold Clerc*, semis des serres de Paris, 1879; l'*Albo Marginata Bartelli,* gros vert bordé de rouge; le *Directeur Alphand,* jolie plante de 1879; le *Sous-Directeur Huet;* le *Poupelei,* d'après M. Poubelle (1885), l'*Arlequin,* petite feuille étroite, bizarre, coloris original, rose, vert, etc.; ainsi que la plante d'introduction, *Neo-Caledonia*, que j'aurais dû nommer en premier lieu puisqu'elle a donné naissance à tous les croisements que je viens d'énumérer.

Les glaces ornées de diverses espèces de *Cocos* et d'*Asparagus*, plus vaporeux encore, mêlés à des *Pteristremula*, fougères très élégantes, refléteraient ces plantes légères. Cette décoration, qui peut être variée à l'infini, transformerait les vastes salles généralement froides et nues, en oasis où, à l'agrément de l'ouïe, s'ajouterait le plaisir des yeux.

Beaucoup d'habitations de nos jours comportent des vérandas qu'on peut orner très ingénieusement par de sveltes *Bambous* dans les angles et, au centre, par des *Bromelias* à fleurs roses, ou par des *Crotons,* dont les couleurs sont innombrables aujourd'hui, tels que le *Weitchi;* le *Baronne de Rothschild,* vert et rouge; l'*Albert Truffaut*, grandes feuilles à nervures blanches et jaunes; le *Derby*, feuille bizarre, nervures orange, ou le *Weissmann,* dont les feuilles sont différentes sur le même pied, les premières d'un beau rouge sombre et les jeunes pousses d'un joli vert clair.

Je n'ai rien dit encore des *Ibis roses,* begonias dont les feuilles rouges ont un reflet si transparent; du *Smaragdina*, vert uni velouté; du *Nidularium Spectabilis,* feuilles vertes, étroites, dont le dessous est veiné de blanc et la pointe du plus beau carmin; du

Vriesca Splendens, plante basse, robuste, zébrée; de la ravissante *Sensitive Mimosa pudica,* à petites fleurs roses en boules mousseuses; et enfin du très rare et remarquable *Pandanus reflexus,* forte touffe dont les feuilles d'un beau vert, lisses, longues et étroites, garnies d'aiguillons, retombent les unes sur les autres en s'arrondissant et forment des rinceaux de style Louis XV.

C'est grâce à l'intelligente combinaison de toutes ces magnifiques plantes que l'hôtel de l'ambassade de Russie a été tout dernièrement transformé en un délicieux paradis, en l'honneur des noces d'argent du tzar et de la tzarine.

Je ne voudrais pas abuser de la patience de mes lecteurs par une plus longue énumération. Je crois cependant intéressant de signaler aux amateurs les serres de l'horticulteur Dallé, qui élève en plein Paris des plantes superbes et chez lequel j'ai trouvé de très utiles renseignements; les semis et multiplications de Godefroy Lebeuf qui se font à Argenteuil et dont le Jardin d'Hiver, à Paris, renferme, entre autres belles plantes, un *Palmier Areca* tout à fait rare; puis les serres de Moser à Versailles; celles de Croux et fils à Sceaux; de Vilmorin à Verrières-le-Buisson et Antibes, etc.

Quant aux autres grands fleuristes connus, il y en a très peu qui possèdent des établissements horticoles; beaucoup d'entre eux font venir leurs plantes des serres de Gand ou d'ailleurs; ils font leur choix une fois par an, et les sujets marqués leur sont envoyés au fur et à mesure de leurs besoins. Les autres achètent au marché aux fleurs de jeunes produits qu'ils revendent après les avoir soignés et dirigés chez eux. Il est facile de voir dès l'aube, aux abords du marché de la Madeleine, un grand nombre de voitures d'horticulteurs qui viennent enlever les plantes qu'ils feront passer un peu plus tard pour leurs productions personnelles.

Parmi les fleuristes les plus connus aujourd'hui à Paris, Lachaume est remarquable pour l'arrangement des plantes colorées; il serait trop long de décrire ici la composition tout à fait exceptionnelle de ses cache-pots, jardinières enrubannées, etc. Sous ce rapport, il dépasserait presque Vaillant, Labrousse, Dallé-Bellanger, Debac, Lion, etc., dont cependant le bon goût est très réputé.

Je ne crois pas indiscret de faire connaître les nombreuses collections particulières des amateurs.

Les serres et le superbe jardin d'hiver de M. Mame méritent certainement d'attirer tous ceux qui passent par Tours. Les serres de M. le comte de Germiny, au domaine de Gouville (Seine-et-Marne); celles du château de Roquencourt, du château de Beauregard, du château de la Versine (baron Gustave de Rothschild); celles du duc de Massa, à Champlâtreux; de Mme Worth, à Suresnes; de M. Mantin, à Olivet; de M. de la Devansaye, au château de Fresnes-Noyant; de M. Gumbart, consul d'Espagne, à Nice, contiennent toutes des merveilles de végétation. Celles de M. Alphonse de Rothschild, au château de Ferrières, en Brie, ont une réputation particulière; on cite surtout comme unique dans le monde une admirable serre à raisins.

Dans Paris, la serre du baron Roger, celle de Mme Yturbe, celle de Mme Grévy sont élégamment aménagées.

La nomenclature des hôtels dont l'ornementation pourrait être indiquée avec intérêt, m'entraînerait beaucoup trop loin; je citerai pourtant comme très exceptionnels les deux palmiers qui décorent le pied de l'escalier de l'habitation de la duchesse d'Uzès, aux Champs-Elysées, et celui, non moins remarquable, qui abrite sous ses immenses rameaux un superbe Bouddha chez Mme Hochon.

Je pourrais, s'il n'était grand temps de m'arrêter, m'étendre encore très longuement sur cette branche presque nouvelle de l'horticulture d'agrément, branche en quelque sorte née d'hier, mais déjà si riche et si brillante qu'elle a conquis la faveur universelle. Les plantes à feuillage coloré rivalisent aujourd'hui avec celles qui ne produisent que des fleurs. Ces dernières ont eu, pendant des siècles, une suprématie incontestée et sont certainement encore fort appréciées; mais le temps modifie généralement les goûts, et

le luxe est si essentiellement ennemi de l'uniformité qu'il devait nécessairement adopter des plantes si richement parées.

Comment en aurait-il été autrement une fois la porte ouverte à cette multitude de nouveautés qui nous sont arrivées et nous arrivent encore de toutes les parties du globe?

Les fleurs, aux couleurs si vives, aux parfums si délicats, parure de la jeunesse, messagères des sentiments les plus élevés, n'en ont pas moins, au point de vue de la décoration intérieure, leur histoire dont je compte entretenir nos lecteurs prochainement.

GILBERTE.

L'INDUSTRIE DE L'ÉCUME DE MER

A RUHLA

Près du château historique de Wartburg, dans une des régions les plus pittoresquement accidentées de l'Allemagne, à l'extrémité occidentale du Thüringerwald, existe la petite ville de Ruhla, qui compte environ 4,600 habitants. Elle est comme enfermée dans un cirque étroit de rochers et de verdure formé par la montagne. On ne s'y ennuie pas à Ruhla, non seulement parce que les femmes y ont, comme le constate Élisée Reclus, la réputation d'être les plus belles du pays allemand, mais parce qu'on y travaille avec adresse et bonne humeur à une industrie qui est devenue des plus florissantes, celle de l'écume de mer.

La fabrication des pipes, des porte-monnaie et autres menus objets que les habiles ouvriers de Ruhla expédient dans le monde entier et qui jouissent d'une renommée universelle date du milieu du XVIIIe siècle. Auparavant et depuis le moyen âge, Ruhla était célèbre par ses armuriers.

En 1798, on comptait à Ruhla seize ateliers qui occupaient soixante-dix personnes à la fabrication des pipes en écume de mer. Aujourd'hui, il y a vingt-huit manufactures adonnées à cette industrie; elles produisent annuellement pour près de huit millions de francs de pipes, dont un grand nombre reçoivent une décoration ayant de plus en plus un caractère artistique, à ce qu'assure le *Bayerische Gewerbe Zeitung* dans un de ses derniers numéros.

Dans un fort intéressant ouvrage de M. A. Ziégler, consacré à l'*Histoire de l'écume de mer*, nous trouvons les renseignements suivants. L'écume de mer qu'on taille à Ruhla vient de Eslei-Schehr (Asie-Mineure), où la matière à l'état brut est extraite de la terre sous forme de masse grasse et visqueuse. Après avoir été durcie et préparée, elle est expédiée par des caravanes jusqu'au port de Karamonsal, d'où elle continue le voyage par Constantinople et Trieste.

Il y a dix ans, l'industrie de Ruhla produisait déjà six cent mille têtes de pipe en *véritable* écume de mer et un chiffre égal de têtes de pipe en écume dite *fausse;* de plus, un million de pipes en porcelaine bon marché, cent cinquante mille étuis pour pipes et fume-cigares, cinq cent mille têtes de pipe en bois, trente millions de garnitures de pipe en argent, laiton, etc., dix millions d'embouchures en ambre, corne, bois, etc.

La fabrique la plus ancienne est celle des frères Ziégler, qui, en 1867, a célébré son centième anniversaire.

La plupart des pipes sont exportées en France, en Amérique, en Belgique, en Russie et dans les pays scandinaves. Celles qui sont en écume de mer se vendent de vingt-cinq à deux cents francs pièce. Elles sont ornées de sculptures parfois très fines, représentant des têtes d'hommes ou d'animaux, des corps de sirènes enlacées, des coquillages, des branches de corail, etc. Il y a à Ruhla des objets en écume de mer *noire*, d'un ton superbe. Cette écume est particulièrement renommée.

LE « VITRIT »
ET LES MURAILLES DE VERRE

Tout le monde se souvient de l'effet merveilleux que produisait à l'Exposition universelle de 1889 le pavillon de la République Argentine, surtout lorsque, le soir, éclairé intérieurement à la lumière électrique, on voyait dans l'ombre étinceler ses murailles de feux multicolores. On eût dit que des diamants et des pierres précieuses, enchâssés dans le gracieux édifice, l'enveloppaient comme un vêtement magique, jetant sur ses coupoles une résille de rubis, entourant sa toiture d'un collier de perles phosphorescentes et sillonnant sa façade du caprice fulgurant des émeraudes ou des saphirs qui scintillaient, pareils à des étoiles, sur le féerique monument.

Cet effet véritablement enchanteur était obtenu par des cabochons de verre qui, par intervalle, s'encastraient dans la pierre et laissaient passer la lumière électrique de l'intérieur.

Depuis lors, bien des perfectionnements ont été apportés à ce procédé de décoration monumentale, et voici qu'il nous arrive d'Allemagne une nouvelle qui intéressera certainement tous les architectes.

En effet, les verres qui ornaient le pavillon de la République Argentine n'avaient qu'un emploi bien limité. De plus, ils n'avaient guère les qualités de solidité suffisante, puisque, lorsqu'il s'agit de démolir l'édifice pour le reconstruire à Buenos-Ayres, conformément au projet primitif, on trouva qu'il avait tant souffert qu'on dut y renoncer. La fragilité du verre rendait impraticable sa réalisation.

Un ingénieur suisse, M. G. Falconnier, de Nyon, s'appliqua dès lors à rechercher le moyen de rendre plus pratique l'emploi du verre pour la construction et la décoration des édifices. Il est parvenu à produire des cubes en verre comprimé et moulé, ayant la solidité de la pierre, auxquels il donne toutes les formes et toutes les nuances qu'on veut. Le poids moyen de ces « pierres de verre » est de cinq cents grammes. Pour une construction d'un mètre carré, il faut à peu près cinquante pièces. L'usage s'en répand beaucoup, paraît-il, depuis quelque temps, car à l'avantage singulier qu'ont ces matériaux de construction de laisser entrer largement la lumière dans les appartements tout en cachant aux regards ce qui se passe à l'intérieur, se joint la qualité d'imperméabilité, le verre étant un excellent protecteur contre la chaleur de l'été et le froid de l'hiver.

Mais les progrès réalisés par M. Falconnier sont encore dépassés par un produit tout récemment découvert en Allemagne et breveté, qui se fabrique à Carlswerk. On le nomme le *vitrit*.

S'il faut en croire les recueils techniques, notamment le *Centralblatt für Glas-Industrie und Keramik*, de Vienne, le « vitrit » surpasse tout ce qui avait été fait en ce genre. C'est une pierre artificielle dont la surface est composée d'une plaque en verre adhérente qui peut recevoir toutes sortes de décorations. D'un prix modique, le vitrit est d'une dureté à toute épreuve. De nombreuses expériences établissent que des balles de fusil tirées à une distance convenable n'ont laissé aucune trace. Des coups de pointe d'un marteau d'acier peuvent réduire en poudre très fine l'endroit frappé, mais sans produire la moindre fêlure de côté. Enfin, si on laisse tomber sur des plaques de vitrit des poids de fer énormes pour briser celles-ci, on s'aperçoit que les ruptures des couches de verre et de celles de la pierre artificielle correspondent exactement, ce qui démontre la parfaite homogénéité et la stricte adhérence des deux corps. Ajoutons que le vitrit est inattaquable par la gelée comme par l'humidité.

Le vitrit paraît donc appelé à jouer bientôt un rôle important dans la décoration monumentale, les architectes pouvant l'employer à peu de frais. Tel est du moins l'avis du recueil viennois que nous citons, qui pense qu'on pourra l'utiliser pour remplacer les coûteuses plaques de marbre, de porphyre, de granit, etc. On peut donner aux plaques des dimensions extrêmement variées, depuis un mètre cinquante carré et plus, ou bien la grandeur de tuiles de 12×6. Plaques ou tuiles sont colorées de toutes nuances. L'ornementation se trouve placée entre la pierre et le verre, et, suivant l'épaisseur de cette ornementation, la couche de verre a une coloration plus ou moins intense qui modèle les formes et a parfois des éclairs de paillons. Des vis de métal sont facilement introduites dans les plaques de vitrit; le montage et le démontage de celles-ci sont ainsi rendus extrêmement faciles, et l'on a la commodité de les varier, de les changer à son gré, selon que leur dessin ou que leur couleur convient ou ne convient pas.

Des plaques de vitrit noires sont souvent employées pour remplacer les fenêtres blindées afin de donner l'illusion d'une fenêtre transparente : l'illusion produite est telle que, même de très près, un observateur s'y laisse prendre. Ajoutons que le poli du vitrit et la fraicheur des couleurs semblent ne point s'altérer.

En Allemagne, on commence à se servir de ce produit non seulement pour la construction et la décoration des édifices, mais aussi pour des meubles, tels que bureaux, tables, pour des devantures de boutiques, etc.

NOUVELLES DIVERSES

ALLEMAGNE

Le musée des arts décoratifs de Carlsruhe vient d'acquérir les collections de porcelaines et d'étoffes diverses ayant appartenu au sculpteur Kranth de Francfort. De cette manière, tous les objets d'art que cet amateur si distingué avait acquis dans ces dernières années se trouveront rassemblés à Carlsruhe. La collection de porcelaines comprend surtout des produits des fabriques du Rhin (Siegbourg, Rœren, etc.); la collection d'étoffes, au contraire, embrasse toutes les époques et tous les pays, depuis les produits de l'âge de pierre jusqu'aux étoffes modernes. Les tissus du moyen âge sont, en particulier, très richement représentés, ainsi que ceux de la Renaissance pour lesquels M. Kranth avait un goût tout particulier.

AMÉRIQUE

Moyen d'obtenir des perles fines artificiellement. — On vient de découvrir, paraît-il, en Amérique, une espèce d'huître particulière, avec laquelle il est possible d'obtenir artificiellement des perles fines d'une grosseur extraordinaire. Ce mollusque se rencontre dans presque toutes les rivières des États-Unis; pour lui faire produire une perle fine, il suffit de déposer entre les deux valves de sa coquille une petite boule de cire. Au bout de quelques années, l'animal a déposé autour de ce corps étranger dont il ne peut pas se débarrasser une couche de matière qui n'est autre chose que de la perle fine et qui est d'une couleur et d'une pureté vraiment extraordinaires. L'inventeur de ce procédé a pris naturellement un brevet et espère en tirer de gros bénéfices. (*The Jeweller and Metalworker.*)

ANGLETERRE

L'art de la bijouterie en Angleterre. — Le *Builder* du 26 septembre contient un excellent article sur la joaillerie moderne qui, comme on peut le supposer, est extrêmement sévère pour les formes actuellement à la mode, principalement en Angleterre. « Ce n'est pas évidemment, dit ce journal, à cause de leur valeur artistique que l'on recherche les bijoux, mais simplement parce qu'on désire se parer de quelque chose qui soit fait en matière précieuse; le propriétaire montre ainsi qu'il est assez riche pour les acheter. » Nous sommes tout à fait de cet avis. Les neuf dixièmes des bijoux communs, qui sont en cuivre et en verre, ne sont pas de plus mauvais goût que les bijoux en or véritable. « Les bijoux, continue le *Builder*, imitent presque toujours un objet quelconque, souvent même des plus vulgaires; dans le cas contraire, ils sont formés simplement d'un morceau d'or volumineux, avec une pierre précieuse au milieu, dont le but unique est d'élever le prix de vente de l'ensemble. Bien que les objets choisis comme modèles et en particulier les fleurs et les branches d'arbres soient assez mal imités en bijouterie, néanmoins ce sont ces dernières qui le sont le moins mal; leurs formes et leurs couleurs sont assez fidèlement représentées. » En Angleterre, cependant, on choisit souvent des modèles bien plus vulgaires encore qu'une branche ou un morceau de bois. Ainsi, il y a en ce moment un bijou très à la mode dont le *motif* principal est l'os de poulet vulgairement appelé *lunette*. Une des formes favorites de ces chefs-d'œuvre de mauvais goût comprend une *lunette* en or surmontée d'un simulacre de poulet en or ou en perle et, pour compléter cette *charmante* composition, le tout est entouré d'une coque d'œuf. On en

voit d'autres encore formés d'une épingle de nourrice et d'une *lunette* entre-croisées. Nous pourrions multiplier les exemples pour montrer la perversion du goût anglais sous le rapport de la bijouterie.

Le *Builder* attribue ce fâcheux état de choses au manque absolu d'éducation artistique chez les fabricants. Leur habileté se borne à savoir distinguer l'or pur des alliages plus ou moins riches. En Amérique, la plus grande partie des fabricants sont des hommes de goût et ne méritent pas les mêmes reproches, et, s'ils vendent quelques objets médiocres, c'est uniquement pour satisfaire certains clients. Le *Builder* remarque tristement que plus la richesse d'un peuple augmente, plus son goût artistique diminue, mais il aurait pu faire un pas de plus et s'étendre longuement sur la tyrannie de la mode qui impose ses lois même à ceux qui cherchent le plus à s'en défendre. Évidemment il y aura toujours des personnes qui apprécieront les jolies choses et aimeront à porter les beaux bijoux, mais elles disparaissent dans la masse, et la faveur reste quand même aux « monstrueuses nouveautés ». Il serait difficile de dire à qui revient la plus grande part d'influence sur les variations de la mode, aux hommes ou aux femmes! On peut admettre cependant que les femmes, avec leurs excentricités de toilette, sont peu aptes à apprécier la valeur artistique d'un bijou; on peut craindre qu'entre deux objets, elles choisissent le plus excentrique, surtout s'il est le plus cher. C'est à elle donc qu'incombe la plus grande responsabilité dans cette situation fâcheuse de la bijouterie.

Nouvel écrin a bijoux. — MM. Harris et Sheldom, de Birmingham, viennent d'inventer un nouvel écrin qui rendra de grands services aux bijoutiers en leur permettant de disposer les objets de leur fabrication dans leurs vitrines d'une manière beaucoup plus agréable à l'œil. Avec les écrins actuels, il est difficile de donner aux vitrines une disposition tout à fait satisfaisante, parce que les couvercles des écrins cachent à la vue les bijoux placés derrière eux. MM. Harris et Sheldom ont eu l'idée de rendre le couvercle mobile, tout en assurant sa fixité quand l'écrin est fermé. De cette façon, on peut exposer les bijoux dans leurs écrins mêmes, en ayant soin d'ôter les couvercles, et les disposer sur plusieurs rangs sans avoir à craindre que ceux de derrière soient masqués par ceux de devant. *(The Jeweller and Metalworker.*

Clé pour la galerie d'art de Wednesbury. — MM. Bragg, de Birmingham, viennent de fabriquer, sur les dessins de MM. Wood et Hendrick, architectes, une clé en or et émail destinée à être offerte au lord maire de Wednesbury, à l'occasion de l'ouverture de sa nouvelle galerie d'art. Cette clé, de style Renaissance, se compose d'un manche en forme de colonne cannelée avec un chapiteau ionique servant de tête. Ce chapiteau quadrangulaire supporte, d'une part, deux médaillons émaillés sur lesquels figurent les armes de Wednesbury et celles du lord maire; de l'autre, deux corniches circulaires au-dessus desquelles se trouvent des emblèmes rappelant les industries locales. Aux angles du chapiteau, sont de petits Amours représentant l'Art et la Science. Le tout est orné de volutes et de torsades en or guilloché d'une grande légèreté et d'un charmant effet.

Cet objet d'art a été exposé récemment chez M. Westley, bijoutier à Wednesbury.

La décoration par la lumière électrique. — M. Jan Van Beers vient de montrer à Londres, dans un « souper artistique » qu'il a donné il y a quelque temps à la Galerie Continentale, tout le parti qu'on peut tirer de l'électricité pour la décoration. Il eut l'idée de faire manger ses convives sur une table lumineuse. Cette table était constituée par une grande plaque de verre recouverte d'une étoffe transparente et éclairée par en dessous au moyen de trois cent cinquante lampes à incandescence de couleurs variées. Ces lampes, habilement dissimulées aux regards, pouvaient être manœuvrées par le président du repas, qui changeait à volonté leur couleur et leur intensité. Sur la table, fort artistiquement décorée, courait une guirlande de roses lumineuses qui achevait de donner à tout cet ensemble un aspect des plus charmants. *The Decorator and Fornisher.*

CANADA

On vient de découvrir, paraît-il, au Canada, près de Kamouraska, une montagne entière composée de silicate presque pur, connu dans le pays sous le nom de pierre de verre. Ce silicate ne contient que 2 o/o de matières étrangères, aussi peut-il être employé pour la fabrication du verre fin; aucun autre silicate d'Amérique ne présente une pareille pureté. Avec l'assentiment du Gouvernement local, une Compagnie s'est constituée au capital de 20,000 livres sterling pour l'exploitation de cette montagne. *Centralblatt für Glas-Industrie und Keramik.*

ITALIE

L'enseignement des arts décoratifs en Italie vient de recevoir une extension considérable par le fait de la création d'une seconde école à Rome. Cette école, ainsi que celle de Turin, aura le monopole de la délivrance des diplômes pour le professorat. Elle va être annexée au Musée des Arts décoratifs de Rome.

Les vitraux du Vatican. — Les grands vitraux destinés à remplacer, au Vatican, ceux brisés par l'explosion de la poudrière de Porta-Portruense, viennent d'être exécutés par les ateliers F.-X. Zettler, près Munich. Le prince régent de Bavière a prié le pape Léon XIII de les accepter à titre d'hommage. Ces vitraux représentent deux figurines colossales de saint Pierre et saint Paul.

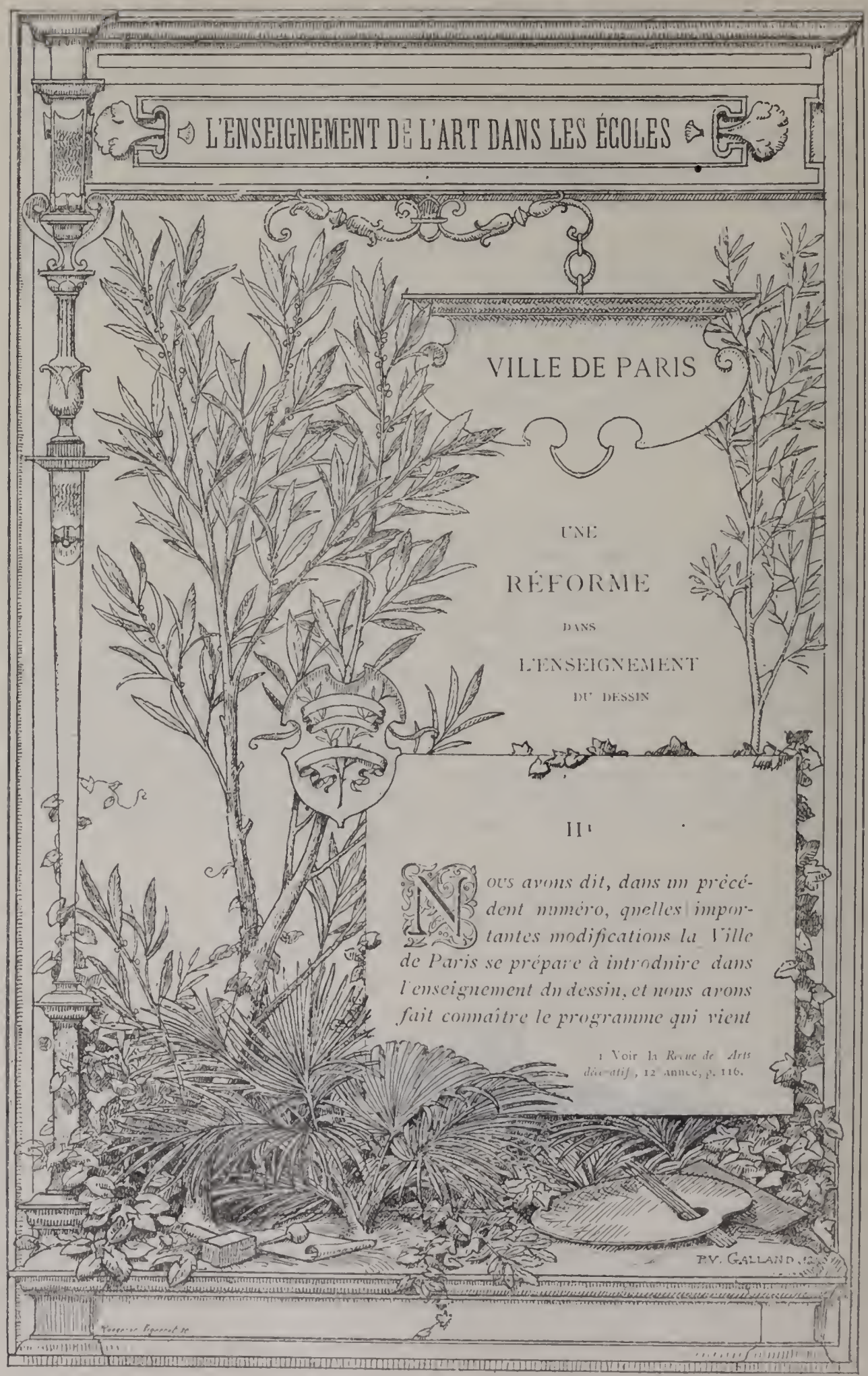
Les diverses collections artistiques appartenant à l'État et disséminées actuellement sur différents points de la ville de Rome seront réunies prochainement dans un musée spécial.

RUSSIE

Une exposition d'art industriel a Odessa. — Il vient d'être décidé qu'une exposition d'art industriel aurait lieu à Odessa, en 1894. Le Gouvernement russe a mis 900,000 roubles à la disposition de l'entreprise.

SUISSE

L'enseignement de l'art décoratif. — Le Conseil national, appelé à décider, entre Zurich et Berne, du choix de l'emplacement du Musée national, s'est prononcé en faveur de Zurich. Cette dernière ville sera ainsi à la fois le siège du Musée des Beaux-Arts et celui du Musée industriel, en même temps que de l'École des Arts décoratifs.


L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
VILLE DE PARIS
UNE
RÉFORME
DANS
L'ENSEIGNEMENT
DU DESSIN
II[1]
Nous avons dit, dans un précédent numéro, quelles importantes modifications la Ville de Paris se prépare à introduire dans l'enseignement du dessin, et nous avons fait connaître le programme qui vient
1 Voir la Revue des Arts décoratifs, 12 année, p. 116.
P.V. GALLAND

d'être adopté pour les cours élémentaires dans les Écoles maternelles *D'ici peu sera distribué le programme destiné au cours supérieur. Nous le publierons également, mais dès aujourd'hui nous nous empressons de mettre sous les yeux de nos lecteurs l'intéressante circulaire que M. Duplan adresse aux professeurs de dessin et aux directeurs des écoles du département de la Seine.*

Monsieur le Directeur

Je vous transmets, en même temps que cette circulaire, le programme de l'enseignement du dessin dans les cours élémentaire et moyen des écoles primaires. Je vous prie de vouloir bien, sans délai, l'appliquer dans vos classes.

J'y joins le programme des écoles maternelles auquel vous aurez à faire de nombreux emprunts pour les dernières divisions du cours élémentaire. Il est, en effet, le premier chapitre d'un travail d'ensemble dont aucune partie ne saurait être négligée. Parmi vos plus jeunes élèves, beaucoup n'ont point fréquenté l'école maternelle et n'ont par conséquent jamais dessiné; il importe qu'ils débuten par le commencement. Les autres feront avec grand profit une revision des notions très simples qu'ils ont acquises.

Dans quelque temps, vous recevrez le programme destiné au cours supérieur. Il viendra un peu après les autres; mais il ne viendra pas trop tard; car si vos élèves les plus avancés n'ont encore que peu dessiné, les exercices destinés au cours moyen leur suffiront amplement. S'ils ont reçu déjà les leçons d'un professeur spécial, ils n'ont qu'à continuer ce qu'ils faisaient : le maître sera suffisamment renseigné sur la méthode à suivre qui, comme vous le remarquerez, ne diffère pas d'un cours à l'autre.

Dans toutes les écoles du Département, c'est à l'instituteur qu'incombe la charge de l'enseignement du dessin au cours élémentaire et au cours moyen. Dans un grand nombre de ces écoles, pendant longtemps encore, les élèves des cours supérieurs n'auront pas non plus d'autre professeur que leur instituteur. C'est pour faciliter votre tâche que ce programme a été rédigé.

Les trois parties qui se trouvent dès maintenant sous vos yeux sont accompagnées de *directions* qui devront être, de votre part et de la part de tous les maîtres de votre école, l'objet d'une étude approfondie. Le programme des écoles maternelles marquant le début de la méthode, vous trouverez grand profit à vous inspirer d'abord des conseils et des directions donnés aux maîtresses de ces établissements.

Ne vous contentez pas d'une première lecture. Ne vous effrayez pas surtout de la tâche que vous impose cette méthode. Elle n'est point au-dessus de vos forces, elle ne diffère point de la méthode rationnelle qui dirige tous vos autres enseignements. On vous demande, pour le dessin comme pour tout le reste, de vous adresser à l'intelligence de l'enfant, de faire toujours précéder la leçon pratique d'une leçon orale. C'est pourquoi le tableau qui vous présente l'ensemble du programme est divisé en deux grandes parties : la *théorie*, c'est-à-dire ce qu'il faut expliquer; la *pratique*, c'est-à-dire ce qu'il faut faire exécuter. Ces deux parties marchent parallèlement et vous permettent d'avancer pas à pas, en réalisant chaque jour un progrès.

Ne dites pas : « Ce programme est trop élevé pour les enfants de telle ou telle classe. » Cela serait vrai si vous prétendiez enseigner à *toutes* les divisions du cours élémentaire, ou à *toutes* les divisions du cours moyen, *tout* ce qui constitue le programme respectif de ces deux cours. Mais vous saisirez sans peine que le programme du cours élémentaire, tel qu'il vous est présenté, comprend ce que doit savoir un élève pour être admis au cours moyen; et que, de même, celui du cours moyen comprend ce qu'il doit posséder pour aborder le cours supérieur. Il ne peut arriver à cette connaissance complète des matières d'un cours que par degré. Chacune de vos divisions représente un de ces degrés. C'est à vous qu'il appartient d'indiquer de combien chacune doit s'élever, chaque mois et chaque année, pour que la première arrive au sommet en temps utile.

Vous reconnaîtrez par la lecture du programme et des directions qui l'accompagnent, que l'observation attentive et réfléchie des objets qui frappent la vue est la base de la méthode que vous devrez suivre. « Pour bien dessiner, est-il dit dans le préambule, il faut savoir observer, comparer juger, retenir. » Vous ne cesserez donc d'exercer l'enfant à voir les objets et aussi à les mesurer de l'œil ou de la main. Ce sera toujours la première partie de la leçon, ce que le programme nomme le *discernement* ou la *lecture de la forme*.

Vous remarquerez la différence qu'établit le programme entre la *reconnaissance visuelle* qui

conduit au dessin à vue par l'observation de l'aspect des choses, et la *reconnaissance manuelle* qui conduit au dessin géométrique par l'observation de la mesure exacte de leurs dimensions.

Une feuille de carton ayant, en réalité, la forme d'un carré apparaît à notre œil sous l'apparence d'un trapèze, d'un quadrilatère plus ou moins irrégulier ou même d'une ligne suivant que nous la voyons en haut, en bas, en face, à droite, à gauche, de près ou de loin. Ces changements deviennent plus sensibles si l'on nous présente en même temps plusieurs carrés identiques dans des positions différentes. Notre œil, quand il aura été suffisamment exercé, percevra alors, selon les positions occupées par le carré des différences entre la longueur de ses côtés et l'ouverture des angles qu'ils forment. Le dessin pourra le représenter sous les divers aspects qu'il offrira successivement à notre vue. Il en est de même de tous les objets que nous observons. Les reproduire tels que notre œil les perçoit constitue le *dessin à vue*.

Si, maintenant, nous prenons à la main le même carré, et si nous mesurons effectivement chacun de ses côtés et chacun de ses angles et que nous le représentions d'après les indications de ces mesures, c'est-à-dire d'après cette *reconnaissance manuelle*, nous lui donnerons sur le papier une forme invariable, avec ses quatre côtés égaux et ses quatre angles droits : voilà le *dessin géométrique*.

Tout cela paraît fort simple. Rien cependant n'est plus difficile que d'habituer l'enfant à voir et à reproduire les aspects des choses, que de l'habituer à oublier les informations manuelles que lui a données la mesure pour ne retenir que les informations visuelles, que de l'habituer à se convaincre lui-même qu'il voit un trapèze quand il sait, pour l'avoir touchée, que la figure qu'on lui présente est un carré; ou qu'il voit une ellipse lorsqu'il regarde d'une certaine manière la roue d'une voiture, alors qu'il est porté d'avance à la représenter par une circonférence. Cela tient à ce que l'on a toujours fait, plus ou moins, l'éducation du *toucher* de l'enfant, ou qu'il l'a faite lui-même en maniant les choses pour les reconnaître, tandis que l'on n'a jamais songé à faire l'éducation de la *vue*. C'est cette éducation première qu'on vous demande de commencer le plus tôt possible.

Mais, direz-vous peut-être, c'est la perspective qu'on nous oblige à enseigner à de tout jeunes enfants? Ne confondons pas. C'est, si vous le voulez, une préparation éloignée à cette étude qui deviendra indispensable dans la suite. Votre leçon ne sera, au début et pendant longtemps, qu'une série de remarques présentées avec méthode. Quand, beaucoup plus tard, dans la première division du cours moyen et surtout au cours supérieur, les principes généraux de la perspective seront développés, ils n'étonneront plus des enfants ainsi préparés; ils ne feront que confirmer et préciser des notions déjà connues.

C'est au moyen d'une leçon orale, éclairée de nombreux exemples dessinés au tableau par le maître, que celui-ci amènera ses élèves à bien voir et les préparera ainsi à bien dessiner. C'est ici que se placent les exercices d'examen, d'analyse et de description recommandés par le programme et dont vous trouverez des exemples dans les *directions*. Vous commencerez par l'analyse des formes les plus simples. Vous ne considérerez d'abord qu'une face ou une seule partie de l'objet. Vous montrerez comment l'aspect particulier de chaque face contribue à former l'aspect général que devra rendre le dessin.

Toujours cet exercice d'analyse devra précéder l'exercice graphique; il en sera la préparation indispensable. Il serait absurde, en effet, de placer un enfant devant un objet et de lui dire : « Représente ce que tu vois, » sans lui avoir préalablement appris à le voir, c'est-à-dire à distinguer séparément chacun des détails dont la réunion constitue l'ensemble que son œil perçoit d'un seul coup, mais qu'il ne peut reproduire qu'en le disséquant, pour ainsi dire.

Je n'ai point à vous indiquer, par le menu, de quels objets vous pourrez vous servir pour vos démonstrations; c'est à vous qu'appartient le choix des modèles. Vous les trouverez partout autour de vous, dans la maison, dans la classe, dans le jardin. Le travail manuel vous en fournira de nombreux qui auront l'avantage d'avoir été préparés, manipulés par l'élève. Le travail manuel et le dessin, ne l'oubliez pas, doivent être intimement liés et se prête constamment un mutuel concours. Le dessin d'ailleurs contribue à la culture générale de l'esprit de l'enfant. En développant son intelligence et son jugement, en lui donnant l'esprit d'observation, il vient en aide à tous les enseignements de l'école. Tous ces enseignements doivent donc lui fournir des sujets d'exercice et des modèles.

Voici d'ailleurs, relativement au choix des modèles, quelques conseils généraux formulés au sein de la Commission qui a élaboré le programme et que j'ai transmis déjà aux directrices des écoles maternelles :

« Les modèles présentés aux enfants devront toujours être de proportions et de formes agréables, de couleurs harmonieuses.

» Si un objet a plusieurs aspects, il faut le présenter surtout sous celui qui est le plus agréable.

Il importe en effet de ne leur montrer que ce qui peut aider à former leur goût. Cette éducation du goût ne pourra manquer de laisser des traces profondes dans l'imagination des élèves et leur donnera presque inconsciemment le sentiment du beau. »

Je n'ai rien à ajouter aux développements très complets que vous trouverez dans les directions relativement à l'exercice de l'appréciation visuelle des grandeurs et des rapports qui existent entre les dimensions vues des objets et leurs dimensions mesurées. Je me contenterai de vous faire remarquer que cet exercice est de la plus grande importance.

Le discernement si utile des couleurs devra faire l'objet de leçons de choses très intéressantes qui plairont aux enfants, en même temps qu'elles éveilleront et fortifieront leur goût.

Pour ce qui est de la partie pratique du programme, des exercices graphiques ou de *l'écriture de la forme et de la couleur*, je n'ai également que peu de chose à ajouter aux indications que vous trouverez dans les textes mêmes.

Une grande initiative vous est laissée. A vous de choisir les exercices qui donneront le plus tôt possible à vos élèves l'habileté de main nécessaire. Il faut, en effet, qu'en même temps qu'ils prennent l'habitude de bien voir, leur main n'éprouve que peu d'hésitation à rendre, par des lignes assurées, l'impression vraie qu'ils ont reçue.

Donnez-leur l'habitude du tracé à main levée, du croquis rapide.

N'oubliez pas que le tracé d'après l'estampe est abandonné, que rien ne vaut le tracé d'après l'objet, et que, si le programme indique, pour le début, des modèles tracés ou exposés au tableau, il ne s'agit que de dessins faits d'après un objet, sous les yeux des élèves. Que toujours la chose représentée soit à côté du dessin qui la reproduit.

Les exercices d'analyse, si propres à développer le jugement, accompagneront les exercices graphiques après les avoir précédés. Ils faciliteront beaucoup les exercices de mémoire et ils prépareront les exercices d'invention.

En ce qui concerne le dessin géométrique, l'usage des instruments, vous n'éprouverez aucun embarras. Grâce à vos connaissances particulières et aux ouvrages dont vous disposez, vous pourrez facilement appliquer cette partie du programme. Il vous suffira de vous inspirer de l'esprit de la méthode d'analyse qui vous est recommandée pour que les résultats répondent à vos efforts.

La leçon sera toujours collective. Autant que possible, tous les élèves de la classe feront le même exercice sous la dictée du maître et sous sa direction.

Les plus graves erreurs pourront être indiquées au tableau, devant toute la classe; mais cela n'exclura pas les conseils individuels que le maître ne cessera de donner en passant dans les rangs. Quand il s'agit du dessin à vue, ces conseils particuliers deviennent quelquefois nécessaires, tous les élèves ne voyant pas le modèle absolument sous le même aspect; il sera bon cependant, pour faire surtout de l'enseignement simultané, de répéter assez le modèle pour que les différences d'aspect soient peu nombreuses.

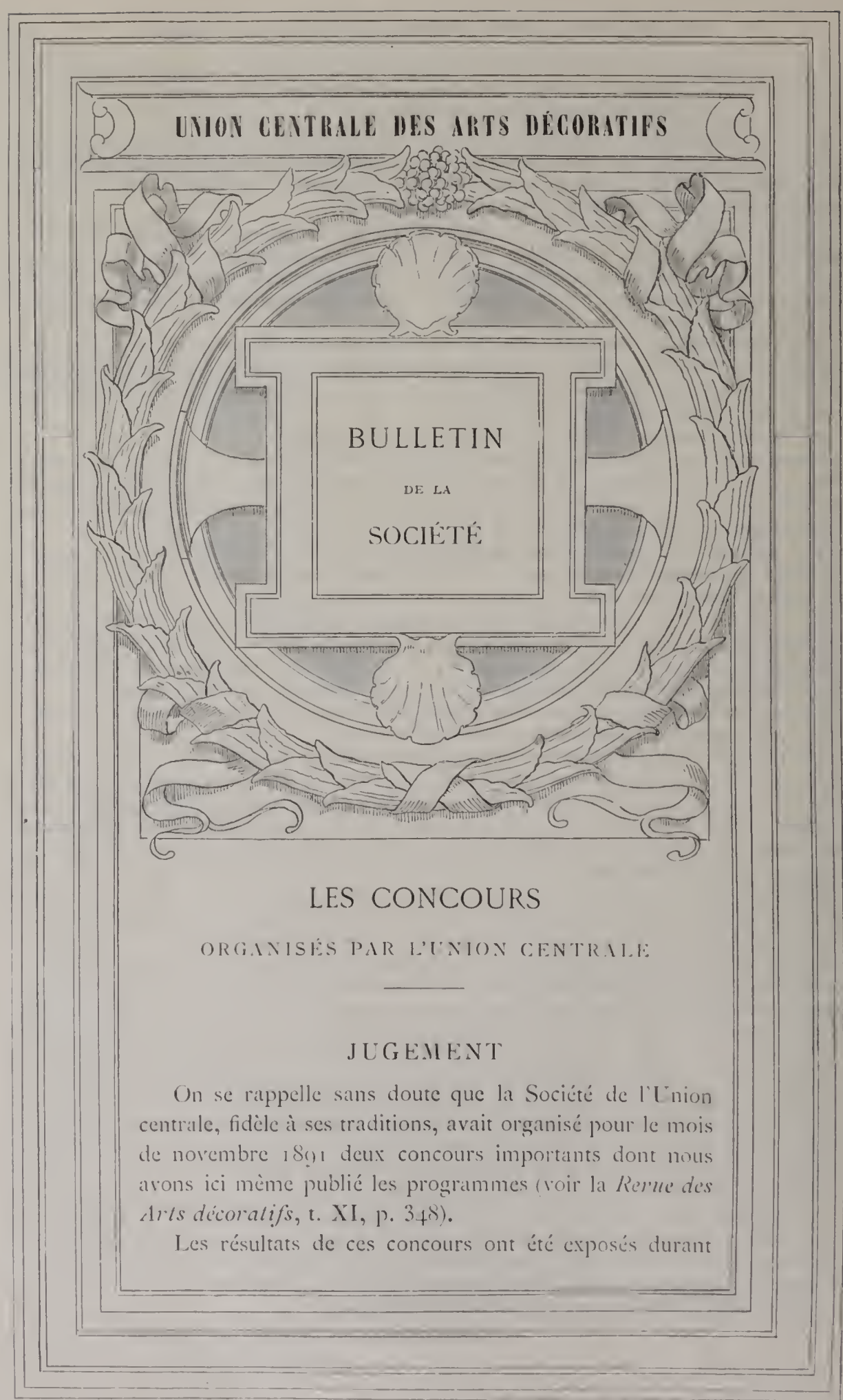
Je ne renouvellerai point ici les recommandations, faites ailleurs, relativement à la bonne tenue des élèves pendant le travail. Vous leur ferez éviter avec soin les attitudes défectueuses qui nuisent au développement de la vue et risquent de favoriser la déformation du corps.

Je termine par une recommandation sur laquelle j'appelle toute votre attention. Je voudrais que, par la suite, il pût être fait un album d'exercices et de modèles types ayant pour objet de guider les maîtres à leur début, Je désire que cet album soit en grande partie votre œuvre. C'est pourquoi je vous recommande, comme aux directrices des écoles maternelles, de conserver avec soin la trace de vos travaux et les résultats successifs de vos recherches. Quand je vous demanderai de me les communiquer, vous voudrez bien, en me fournissant les modèles qui vous paraîtront les meilleurs parmi ceux que vous aurez trouvés ou imaginés, me transmettre, en même temps, les travaux obtenus des enfants de toute une division de votre école ; vous n'ignorez pas, en effet, que deux ou trois dessins, d'élèves choisis parmi ceux d'une classe, ne prouveraient rien ; si au contraire, dans une division, un modèle a été bien exécuté par la bonne moyenne des élèves, c'est qu'il a été bien choisi et qu'il mérite qu'on l'examine.

Je compte, comme toujours, sur votre entier dévouement pour faciliter l'application des programmes nouveaux. J'espère pouvoir organiser, d'ici à peu de temps, des conférences dans lesquelles MM. les Inspecteurs de l'enseignement du dessin vous donneront de précieux conseils, ils vous diront si vous avez pris la bonne voie et si vous devez y persévérer.

Veuillez agréer l'assurance de ma considération distinguée.

Le Sous-Directeur de l'enseignement primaire,
E. DUPLAN.



LES CONCOURS

ORGANISÉS PAR L'UNION CENTRALE

JUGEMENT

On se rappelle sans doute que la Société de l'Union centrale, fidèle à ses traditions, avait organisé pour le mois de novembre 1891 deux concours importants dont nous avons ici même publié les programmes (voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XI, p. 348).

Les résultats de ces concours ont été exposés durant

la seconde quinzaine du mois de novembre dans une des salles de la Bibliothèque de l'Union, 3, place des Vosges. Le jury a rendu son jugement le 26 novembre.

1er *Concours :* MOBILIER EN BOIS D'UNE SALLE A MANGER.

Le programme était très net : il s'agissait du mobilier en bois d'une salle à manger destinée, suivant les termes du rapport de M. Paul Colin, « à des personnes d'une fortune modeste ». Toute liberté était laissée aux concurrents pour déterminer le nombre des meubles dont devait se composer cette salle à manger, mais une condition formelle du concours était que le prix total d'exécution de tous les meubles ne devrait pas dépasser 2,500 francs, *sur devis à l'appui.*

Les récompenses décernées à la suite du concours étaient réglées ainsi : 2,000 francs pour le premier prix, et 1,000 francs à répartir entre les concurrents classés.

Une trentaine de concurrents seulement ont pris part au concours. Le jury, composé de MM. Rossigneux, président; Braquenié, Beurdeley, Paul Colin, Corroyer, Delaroque, Henri Pereire, a decerné le premier prix au projet n° 14, dont l'auteur est M. Georges Rémon.

Le deuxième prix a été accordé au n° 11, dont l'auteur est M. Paul Lafolly.

Des mentions honorables ont été, en outre, décernées à MM. Victor Bourgeois et Gilbert Péjac.

Le projet n° 21, qui avait tout d'abord fixé l'attention du jury par l'ensemble de ses qualités d'originalité et de richesse, dut être écarté comme ne répondant pas à la condition du programme : *exécution sur devis pour une somme de 2,500 francs.* En conséquence, le projet fut mis hors concours. Mais le jury, pour témoigner de sa satisfaction, en proposa aussitôt l'acquisition au Comité directeur de l'*Union centrale* pour une somme de 500 francs. L'auteur de cet intéressant projet est M. Alexandre Sandier, architecte. Nous le reproduirons dans nos planches hors texte.

Nous reproduisons dans ce numéro le projet de M. Georges Rémon, qui a obtenu le premier prix. Peut-être trouvera-t-on que, malgré ses qualités, il ne répond pas suffisamment à l'article du programme écartant avec la dernière rigueur toute œuvre rappelant les styles du passé. Mais ce projet, d'ailleurs d'une bonne allure, simple et pratique, était accompagné d'un devis très précis signé par un fabricant en renom qui s'engageait à l'exécuter pour la somme de 2,500 francs. L'auteur avait, par conséquent, compris et respecté la pensée principale de l'Union centrale : obtenir un mobilier *exécutable* pour une somme déterminée. Certes les projets somptueux abondent. Trop souvent, dans des concours organisés avec un esprit excellemment pratique, les concurrents s'abandonnent aux fantaisies de leur imagination. Et c'est ainsi qu'on manque le but. Des résultats positifs, voilà ce qu'il faut.

Parmi les projets ayant obtenu une mention, nous tenons à signaler [1] celui de M. Gilbert Péjac qui nous a paru véritablement remarquable. Le décor du buffet au moyen d'une marqueterie de fleurs jaunes a beaucoup de caractère : malheureusement, la forme même du meuble rappelle trop le style Louis XIV et a trop d'ampleur pour nos appartements modernes. La table offre des profils d'une saveur singulière : peut-être le dessin manquait-il de clarté et n'en traduisait-il pas assez intelligiblement l'originale élégance.

2e *Concours :* COMPOSITIONS D'APPAREILS DÉCORATIFS POUR L'ÉCLAIRAGE PAR L'ÉLECTRICITÉ.

Ce concours avait été organisé grâce à l'initiative de M. Davanne, qui avait fait don à la Société de l'Union centrale d'une somme de 1,000 francs devant être affectée à l'auteur du meilleur projet.

Le moment, semble-t-il, ne pouvait être mieux choisi pour organiser un tel concours. En effet, les fabricants d'appareils d'éclairage sont à la recherche de modèles pouvant servir à l'emploi de la lumière électrique qui se généralise aujourd'hui. On a le tort de se servir, en attendant, des appareils à gaz, ce qui est un contresens au point de vue du goût. « Les anciens modes d'éclairage, donnant — comme le dit si bien M. Davanne — chaleur, fumée, courants d'air ascendants, ont amené la création des chandeliers, lampes, candélabres, lustres, etc., souvent d'un très bel effet ornemental, mais répondant tous à la nécessité de placer les sources lumineuses verticalement et suffisamment éloignées des plafonds, lambris, tentures, etc. Cette nécessité n'existe plus avec la lumière électrique, l'enveloppe vitreuse qui renferme le fil incandescent ne laissant passer ni chaleur appréciable ni dégagement d'aucune sorte. On peut donner à cette enveloppe les formes les plus variées; on peut la placer dans une position quelconque, lui créer des supports et des attaches suivant les caprices de l'ornementation la plus artistique. »

1. Il est de notre devoir de faire remarquer que nous ne faisons ici que consigner nos observations personnelles, n'ayant point de rapport officiel du jury de l'Union centrale. *(Note de la Direction.)*

Malheureusement, les concurrents de ce concours ne paraissent pas en avoir suffisamment compris l'intérêt et la portée.

Le jury, composé de MM. Henri Bouilhet, président; Taigny, Paul Sedille, Gagneau et L. Falize, a trouvé que les projets présentés ne répondaient pas aux conditions spéciales du programme et à l'intention qui avait présidé à la fondation du prix : il a été d'avis de proroger le concours à une date qui sera fixée ultérieurement.

Remarque curieuse : quelques semaines après l'organisation par l'Union centrale de ce concours pour la composition d'appareils pour l'éclairage par l'électricité, les professeurs d'architecture à l'École des Beaux-Arts donnaient à leurs élèves un programme analogue. Il s'agissait de la composition d'un lustre.

Ce concours de l'École des Beaux-Arts a donné des résultats très intéressants. Plus de cent cinquante projets ont été présentés. Nous en donnerons prochainement un compte rendu accompagné de quelques gravures.

V. CH.

L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

La Société de l'Union centrale, ayant résolu d'ajourner l'*Exposition de la plante* dont le principe avait été arrêté précédemment jusqu'à la date de l'inauguration du Palais du quai d'Orsay, a décidé d'organiser pour l'année 1892, du mois d'août au mois de novembre, au Palais de l'Industrie, une EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME.

Cette exposition sera INTERNATIONALE, MODERNE et RÉTROSPECTIVE.

La classification en est dès maintenant arrêtée. Nous la ferons connaître dans notre prochain numéro. Aujourd'hui, nous ne voulons que nous borner à constater la grande faveur avec laquelle a été accueillie dans le public l'idée de cette exposition. La presse l'a applaudie à l'unanimité. Les amateurs, dont le concours est toujours précieux dans ces sortes d'entreprises, et qui, depuis longtemps, ont habitué notre Société à compter sur leur gracieux appui, se sont spontanément offerts pour contribuer à son éclat en nous confiant les trésors de leurs collections. Quant aux fabricants, les meilleurs et les plus éminents se sont empressés de nous envoyer leur adhésion en demandant qu'une place leur fût réservée au Palais de l'Industrie.

Ce ne sont donc pas les bonnes volontés qui feront défaut. Mais ce qui importe pour que cette manifestation ait le caractère spécial qu'elle doit avoir, de même que toutes les précédentes expositions organisées par notre Société, c'est qu'il s'en dégage un enseignement bien clair et bien net.

Pour cela, il est essentiel que les fabricants qui se préparent à y faire figurer leurs œuvres soient pénétrés de la pensée qui guide les organisateurs et ne perdent point de vue l'objectif que nous poursuivons. Il ne s'agit pas ici d'une exhibition quelconque ne visant qu'à l'effet et montrant sans méthode un étalage d'objets servant vaguement aux usages de la femme, à sa parure, à son vêtement. La démonstration que l'on ambitionne de faire comporte quelque précision et réclame un vif esprit d'innovation pour la forme expressive qu'il convient de lui donner. Il est bien entendu, par exemple, que si l'exposition projetée admet dans une de ses sections (groupe III) les industries du mobilier, les ouvrages du tapissier et du décorateur, la maroquinerie, la vannerie, etc., ce n'est pas pour offrir une fois de plus au public le spectacle devenu banal, dans un décor invariablement pareil, d'un ensemble de la production des fabricants de ces diverses catégories. Il faut un arrangement extérieur spécial, un choix particulier d'objets et, pour ainsi parler, une mise en scène absolument nouvelle. Montrer la femme moderne, avec ses élégances, les arts qu'elle pratique, se mouvant dans le cadre de la demeure qu'elle sait parer, et, en outre, indiquer le rôle qu'elle a exercé jadis ou celui qu'elle pourrait exercer aujourd'hui sur le développement du goût, voilà le but de notre exposition.

Nous reviendrons au surplus sur ce sujet dans nos *Bulletins mensuels*.

Le Gérant, VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11

L'INDUSTRE DE LA PORCELAINE
A LIMOGES

I
UN COUP D'ŒIL EN ARRIÈRE

Depuis quelques années, à la suite d'une crise longue et douloureuse qui vient seulement de toucher à sa fin, les conditions dans lesquelles s'exerçait l'industrie de la porcelaine à Limoges ont été profondément modifiées. Bien que ces modifications aient été imposées par la nécessité de baisser les prix de revient, elles ne sont cependant pas toutes préjudiciables aux intérêts de l'Art, ainsi qu'il arrive trop souvent en pareil cas. L'application de procédés nouveaux, tels que le façonnage mécanique ou dont l'emploi a été très perfectionné, la décoration par impression, par exemple, doit fatalement exercer un contre-coup sur la conception même des œuvres céramiques, sur les formes presque autant que sur le décor.

cadrement de page emprunté à la décoration d'une aiguière (fabrique Baignol).
(Musée national céramique de Limoges.)

Nous comptons consacrer ici une série d'études aux porcelainiers contemporains de Limoges, en mettant en relief les efforts de chacun dans cette évolution imposée en quelque sorte par les conditions de l'Art au milieu de notre société démocratique moderne. Mais, auparavant, il est indispensable de rappeler brièvement l'histoire de l'industrie de la porcelaine limousine et de dire les phases successives qu'elle a traversées.

L'origine de la fabrication de la porcelaine, en dehors de l'Extrême-Orient, est assez récente. Cependant il convient de remarquer que l'influence de la porcelaine sur la céramique de l'Europe et de l'Orient classique est probablement beaucoup plus ancienne qu'on ne serait tenté de le croire. En effet, la poterie à engobe de terre blanche et la faïence stannifère ne sont pas autre chose que des imitations de la porcelaine. Les Grecs, les Étrusques et les autres peuples artistes de l'antiquité classique ne connurent pas la porcelaine, et cette notion historique pourrait être déduite, *a priori*, d'une étude, même sommaire, de la coloration des vases antiques. Le blanc faisait partie de la palette, très rudimentaire d'ailleurs, des potiers d'Athènes ou de Samos. Ils auraient pu, et facilement, produire des vases entièrement blancs ou dans la décoration desquels le blanc aurait joué un rôle important; ils ne l'ont pas voulu, l'idée même ne leur est pas venue de l'essayer, parce qu'ils n'avaient pas le goût de la poterie blanche, qu'ils ne connaissaient pas. Pour eux, il n'y avait pas de raison de faire de la poterie blanche, peut-être même qu'ils eussent été révoltés à la pensée d'une poterie blanche; dans leur esprit, le blanc n'étant pas une coloration céramique, tout au moins employé en larges masses. Les céramistes antiques n'ont guère connu que des argiles colorées, et ils eussent violé une loi d'art, de leur temps incontestée, en cherchant à communiquer à leurs produits un aspect que ceux-ci ne pouvaient pas avoir, étant données les matières qui entraient dans leur composition.

Cependant la tonalité de la céramique change; dans notre Europe, cet événement artistique considérable se produisit vers le xve siècle; mais l'Orient nous devança, sans nul doute. Les poteries, jusqu'alors rougeâtres, brunâtres, verdâtres, mais toujours tenues dans une gamme peu sonore, deviennent rapidement éclatantes : le blanc est intervenu, et, avec lui, l'harmonie décorative monte singulièrement son ton... En Italie, puis en France, en Hollande, etc., la faïence stannifère chante joyeusement sur les crédences des palais et sur les humbles vaisseliers des paysans; la céramique s'est diaprée des couleurs les plus éclatantes.

L'art nouveau, si différent de l'art ancien, a donc le blanc pour note dominante; les autres éléments colorants de la décoration devront, *ipso facto*, se hausser, s'exalter pour ne pas être étouffés, qu'on me passe le mot, par ce blanc triomphant, pour ne pas disparaître à côté de lui.

L'imitation de la porcelaine a donc amené les céramistes à entrer dans une voie nouvelle; il y a là un fait considérable qui n'a pas été mis en relief par les écrivains spéciaux.

La faïence stannifère constitua vite un produit particulier, bien lui-même, si je puis ainsi dire; mais la comparaison que l'on put bientôt en faire avec la porcelaine orientale qui envahit véritablement le marché européen dès le xviie siècle, fut à l'avantage de

celle-ci. Quel que soit le charme décoratif que les anciennes faïences ont à nos yeux, il est incontestable que les porcelaines chinoises leur sont bien supérieures au point de vue de l'usage, et aussi quant aux qualités de la fabrication. Nos beaux moustiers par exemple sont d'une élégance de formes et de décor, d'une limpidité d'émail, d'une finesse de ton absolument irréprochables; mais si on les met en parallèle avec l'ancienne vaisselle orientale, il faut bien convenir qu'ils paraîtront les produits d'une

Bâtiment du couvent des Augustins, à Limoges, berceau de l'industrie céramique [1].

fabrication assez grossière; aussi la noblesse française, qui tout naturellement donnait le ton, ne mangea-t-elle guère dans la faïence qu'aux temps des calamités publiques, et, pour ainsi dire, en manière de pénitence.

La nécessité d'affiner les pâtes pour rendre les pièces plus légères, le besoin d'obtenir une couverte plus fluide empâtant moins les profils, présentant une surface plus unie, ne tarda pas à s'imposer aux fabricants qui, cherchant aussi à donner à leurs produits l'aspect de la porcelaine, créèrent la faïence dite au reverbère. Il y avait là un progrès,

[1] C'est dans le couvent des Augustins qu'ont été établies les premières fabriques de Limoges (Baignol, Monnerie, etc.). La fabrique royale était établie dans un bâtiment attenant au cloître des Augustins. Dans le pavillon figuré dans notre dessin se trouvait la fabrique Baignol. — M. Jules Claretie, actuellement administrateur de la Comédie-Française, est né dans ce pavillon.

non pas certes au point de vue de l'art, mais au point de vue où se place fort légitimement le consommateur. Cependant on était encore bien loin du but poursuivi; le génie français s'en approcha tout à coup en dotant l'industrie de la porcelaine tendre artificielle, cet admirable produit, si ingénieusement constitué et dans lequel semblent se résumer toutes les artistiques délicatesses d'une époque qui mérita d'avoir Watteau pour peintre.

Cependant, en Allemagne, on fabriquait de la porcelaine dure, et avec une perfection dont, fort heureusement, les Allemands d'aujourd'hui ont perdu le secret. Après de laborieuses recherches, les efforts de quelques savants parvinrent enfin à établir chez nous la fabrication de la poterie kaolinique, et comme le kaolin se trouve en Limousin et que cette province est fort boisée, un centre de fabrication porcelainière ne tarda pas à s'y établir.

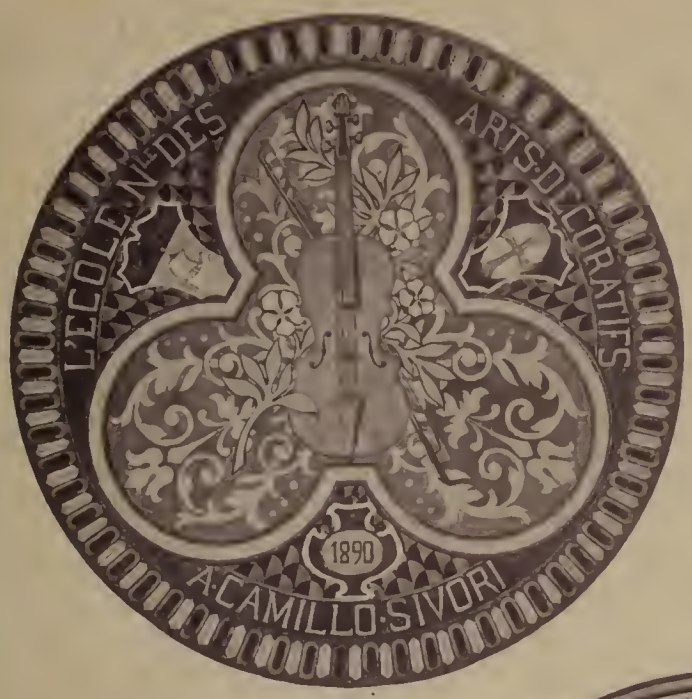
Au XVIIIe siècle, il y avait, à Limoges, une fabrique de faïence qui jusqu'ici n'a pas fait grand bruit dans le monde des céramographes et des collectionneurs. Cependant les trois ou quatre pièces que l'on connaît — parfaitement authentiques, puisqu'elles portent, avec une date, l'indication de leur provenance — présentent un véritable intérêt. Ce sont des plats et une fontaine de très grandes dimensions qui, par leur caractère décoratif, montrent que les artistes qui introduisirent la faïence à Limoges devaient avoir appartenu à une ancienne fabrique de Moustiers ayant conservé les plus nobles traditions de ce centre céramique. Un plat, faisant partie du musée de Limoges, est orné de la représentation d'une scène qui comporte de nombreux personnages. Sur un autre, qui se trouve au musée de Sèvres, on voit une chasse d'après Tempesta. Sans doute, en s'appuyant sur certaines particularités de fabrication, pourra-t-on, plus tard, rendre à la manufacture de Limoges certaines pièces de grandes dimensions, par exemple certains plats ornés simplement d'une légère bordure et portant au centre des écussons le plus souvent accouplés. Des écussons semblables se remarquent sur les pièces dès à présent authentiques; ils portent alors les armes de familles limousines ou dont certains membres ont rempli des fonctions importantes dans l'ancienne généralité de Limoges. Il y a là une circonstance qui pourra être d'un grand secours au chercheur qui voudra essayer de rechercher parmi les moustiers quelques pièces pouvant raisonnablement être attribuées aux artistes limousins; d'autre part, il paraît dès à présent possible de retrouver à Limoges les traces d'une fabrication populaire.

Quoi qu'il en soit, Massier, qui, en 1738 [1], avait établi la fabrique de faïence de Limoges, incité, paraît-il, par Turgot, s'essaya à fabriquer de la porcelaine dure; il y réussit dès 1771, associé avec un praticien du nom de Fourneyrat et les frères Grellet, lesquels, est-on fondé à croire, furent les prête-nom d'un groupe d'actionnaires qui avaient répondu à l'appel de l'intendant. La fabrique de porcelaine de Limoges ne tarda pas à se placer sous le patronage du comte d'Artois, apanagiste du Limousin, et ses produits sont caractérisés, pendant cette première période, par la marque bien connue C. D.

On peut distinguer plusieurs catégories de produits à la marque C. D. Les uns, d'une

[1] Voir, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin* (1892), un curieux travail de M. Fray-Fournier, où l'on trouvera d'intéressants détails sur la céramique à Limoges.

TRAVAUX D'ÉLÈVES (ÉCOLES DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS ET DE LIMOGES)



1

2

3

4

5

PLATS EN PORCELAINE

EXÉCUTÉS PAR LES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS DE LIMOGES

D'APRÈS LES MODÈLES DES LAURÉATS DE L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS

PROGRAMME DU DÉCOR : HOMMAGE AU MUSICIEN CAMILLO SIVORI

COMPOSITIONS DE MM. ÉMILE VACHAT (N° 1), ALPH. SCARCERICAN (N° 2)

ÉMILE HOURY (N° 3); JEAN MORF (N° 4)

très bonne fabrication d'ailleurs, sont ou entièrement blancs, ou très discrètement dorés. On peut les considérer comme les plus anciens produits de la manufacture, car, d'après un document contemporain, à Limoges, au début de la fabrication, on ne savait pas décorer. Viennent ensuite des pièces sans dorure décorées, en polychromie, de bouquets jetés dans le goût de Saxe. Puis, enfin, quelques spécimens plus rares sont

Ancienne fabrication de Limoges (types de formes).
1 et 2, fabrique nationale (vers 1790); 3, fabrique de Baignol (vers 1800).
(Musée national céramique de Limoges.)

ornés, toujours en polychromie, dans le style dit Louis XVI plus ou moins caractérisé. certaines pièces exceptionnelles sont à signaler : notamment, au musée de Limoges, une écuelle couverte décorée en dorure de petits personnages supportant une guirlande de feuillage; l'ornementation de cette pièce, rappelant les grotesques de Moustiers (un

Aancienne fabrication de Limoges.
Décoration d'une tasse trembleuse (1788).
(Musée national de Limoges.)

des genres pratiqués à la fabrique de faïence de Limoges), pourrait peut-être être attribuée à un faïencier employé, chez Massier, à l'ornementation de la porcelaine.

En 1784, la fabrique de Limoges était en pleine décadence, probablement par suite du départ de Fourneyrat. Grellet eut alors l'adresse de la vendre à la liste civile et de s'en faire nommer directeur. Massier continua aussi à faire partie du personnel.

D'après le conseil donné antérieurement par Bachelier, la fabrique de Limoges, réorganisée par Darcet, fut alors rattachée à la manufacture de Sèvres, dont elle devint la succursale, les deux établissements n'ayant qu'une caisse. A la vente de la fabrique de Limoges, en 1794, figurèrent une quarantaine de moules de groupes de figurines

qui provenaient certainement de Sèvres; il y a lieu de croire que, dans sa succursale, Sèvres faisait fabriquer des biscuits, qui sont confondus aujourd'hui avec ses productions. Il y avait une raison à cela : c'était la facilité de choisir à Limoges les meilleures « caillouteuses » de Saint-Yrieix, qui, encore aujourd'hui, entrent exclusivement dans la composition de la pâte dite à figure.

Sous la direction de Grellet, la manufacture périclita de nouveau. Grellet, ayant été relevé de ses fonctions, fut remplacé, en 1788, par M. Alluaud, ingénieur du roi, qui avait établi déjà une fabrique de porcelaine à Bordeaux. Alluaud ayant été nommé directeur de la Monnaie de Limoges en 1790, la succursale fut remise sous la direction de Massier, qui n'était peut-être pas le Massier qui, en 1735, avait établi la fabrique de faïence, mais sans doute son fils.

Les produits de la fabrique royale n'étaient pas marqués; il est donc à peu près impossible de les distinguer aujourd'hui. Le musée de Limoges possède le sceau en porcelaine de la succursale, ainsi qu'un médaillon de Turgot, qui porte le mot *Limoges* au-dessous d'une fleur de lis, et a toujours été attribué à la manufacture royale.

A partir de 1793 s'établirent, à Limoges, les fabriques Monnerie, Alluaud et Baignol; ce dernier, élève de la succursale, avait dirigé, à Saint-Yrieix, la fabrique du chevalier Dugarreau de la Seinie, dont on connaît de bons produits.

La période comprise entre 1788 et 1805 fut, me semble-t-il, sinon la plus brillante dans l'histoire de la porcelaine limousine, du moins celle où l'on constate, chez nos artistes et nos fabricants, la plus grande somme d'efforts consciencieusement et intelligemment dirigés. Les formes sont très soigneusement étudiées, la destination de la pièce n'est jamais perdue de vue; cette pièce est toujours d'un usage commode, et de cette préoccupation de commodité, d'appropriation exacte à la fonction, dirions-nous aujourd'hui, le créateur du modèle sait constamment tirer des effets originaux, et même souvent piquants, dirais-je volontiers. Bientôt arrive, d'ailleurs, l'ambition, maladroite, de se rattacher à l'art antique par la reproduction trop littérale de modèles classiques, connus de seconde et même de troisième main, et le plus souvent mal choisis; on perd alors de vue et la destination de la pièce, et les conditions de la fabrication, et la nature même de la matière. Les exemples trop souvent pernicieux du grand fabricant parisien Nast sont trop scrupuleusement suivis, à Limoges, par les Alluaud, les Tharaud, etc., qui, égarés par la fidélité avec laquelle la fine pâte kaolinique reproduit les moulures les plus délicates, s'essayent à emprunter à l'art du bronzier certains effets interdits au céramiste, ne serait-ce que par ce qu'ils appellent le concours de la ciselure.

Le mouvement romantique, qui, en littérature, en musique, en peinture et en sculpture, produisit une admirable floraison, eut dans les arts décoratifs des résultats assez contestables, et lorsque l'on voit, à Paris, des artistes tels que Chenavard (le décorateur) se tromper aussi complètement qu'ils l'ont fait, on ne saurait s'étonner que, à Limoges, les modeleurs et les peintres aient mal compris la doctrine nouvelle. Après 1830, la fabrication de la porcelaine prit, dans le centre limousin, une expansion remarquable. Cette poterie constituait encore, à cette époque, un produit exclusivement de luxe; aussi cherchait-on, à Limoges comme à Paris, à donner satisfaction aux besoins d'art d'une clientèle d'élite. Malheureusement, la voie suivie fut détestable; en porcelaine

surtout, on dépassa trop souvent la limite qui sépare l'originalité de la bizarrerie.

De 1840 à 1860, la production de l'article dit « fantaisie » fut considérable; les fabricants firent appel à des artistes parisiens d'un talent incontestable, et, à Limoges même, il se créa un personnel de modeleurs tous très habiles, et dont certains joignaient une science et un goût très réels à une dextérité de main véritablement surprenante.

Sous l'influence des doctrines professées dès ses débuts par l'Union centrale, une véritable renaissance se produisit à Limoges vers 1864; ce mouvement se manifesta par un retour vers les formes simples et de bon goût. Des fabricants éclairés, quelques artistes locaux d'un mérite très réel, enfin des amateurs et des critiques d'art parisiens formèrent alors une sorte de cénacle — il me faut bien employer cette expression, n'en trouvant pas une meilleure — où se discutaient avec chaleur les intérêts artistiques de la vieille cité

Ancienne fabrication de Limoges (vers 1788).
Tasse à déjeuner (1/2 grandeur); décor polychrome et or.
(Musée des Arts décoratifs.)

limousine. De ce groupe sont parties bien des initiatives généreuses et fécondes : c'est de là qu'est sortie la pensée première du Musée céramique et des écoles qui y sont annexées.

A l'heure qu'il est, ainsi qu'il est dit au début de cette étude, l'industrie de la porcelaine à Limoges est entrée dans une voie nouvelle. L'esprit moderne, qui se montre invinciblement favorable au mariage, après tout réalisable, de l'Art avec l'Industrie, commence à faire sentir son influence dans les vieux ateliers limousins.

La substitution du façonnage mécanique au façonnage manuel donne des pièces plus régulières, plus légères aussi peut-être, et qui, sans augmentation du prix de revient, peuvent être ornées à leur revers de fins cercles concentriques, genre de décoration, dirai-je, accessoire, qui peut être varié à l'infini, et que les potiers des plus belles époques antiques n'ont pas dédaigné. Si nous devons compatir aux souffrances de ces vaillants tourneurs limousins dont l'extrême habileté est aujourd'hui à peu près

sans emploi, au moins pouvons-nous être rassurés sur les conséquences, au point de vue de l'Art, d'une évolution prévue depuis longtemps, mais qui s'est imposée tout à coup comme une question pour l'industrie limousine d'être ou de n'être pas.

L'application, se généralisant rapidement, des procédés d'impression substitués au travail à la main dans la décoration appelle évidemment certaines réserves. Il est certain que par l'impression on n'obtient pas cette verve, cette liberté d'exécution qui donnent un charme à la fois si piquant et si pénétrant aux anciennes faïences italiennes ou aux vieux émaux de Limoges; mais il faut bien convenir que, par suite des habitudes prises par la clientèle moderne, cette verve et cette liberté faisaient le plus souvent défaut aux décorateurs limousins, qui s'efforçaient surtout, et avec succès, d'acquérir une exécution irréprochable. D'autre part, l'emploi de l'impression qui multiplie à l'infini les reproductions des mêmes modèles permet de faire, pour l'établissement de ces modèles, des sacrifices assez sérieux pour que la composition puisse en être demandée à des artistes de premier ordre.

Plus tard, d'ailleurs, lorsque l'éducation du public sera devenue plus complète, il y aura certainement place, dans l'industrie porcelainière, pour une élite de décorateurs produisant des œuvres personnelles avec la savoureuse habileté que nous constatons dans les artistes d'hier, que nous ne retrouvons plus au même degré dans ceux d'aujourd'hui, mais que nous verrons ainsi reparaître demain.

Mais il est un progrès que l'on peut considérer dès aujourd'hui comme réalisé, et qui, celui-ci, est tout au bénéfice de l'Art; le principal, peut-être le seul défaut de la porcelaine dure décorée à l'aide des anciens procédés, c'est que, la cuisson des couleurs s'opérant à un degré de chaleur trop faible pour faire entrer la couverte en fusion, la décoration est simplement fixée sur l'excipient sans faire corps avec lui, comme cela a lieu dans la faïence stannifère exécutée selon les procédés en usage à Rouen ou à Moustiers. Il est vrai que la porcelaine dure peut être décorée, elle aussi, sur cru et sous couverte, mais l'emploi de ce système est fort coûteux, et la palette du grand feu était jusqu'ici assez pauvre; par exemple, les tons vibrants et sonores manquaient à peu près absolument. Un chimiste, dont le dévouement aux intérêts de la principale industrie limousine est bien connu, vient de compléter la palette du grand feu et de rendre la pratique de ce procédé moins coûteuse et plus facile en substituant à la peinture sur le dégourdi la peinture sur le blanc après la cuisson. Des porcelaines ainsi décorées se produisent déjà industriellement. La majoration des prix est légère. Au point de vue artistique, un grave problème a été résolu sans qu'il ait été nécessaire d'atténuer pour cela aucune des qualités du beau produit national dont nous devons la conquête aux Darcet et aux Brongniart.

En somme, des progrès très appréciables ont été réalisés à Limoges. Il y a lieu d'espérer — et les études scrupuleusement consciencieuses qui vont suivre viendront confirmer la conclusion de cette trop longue introduction — il y a lieu d'espérer que, sous l'influence des enseignements directs ou indirects de l'établissement national Adrien Dubouché, les porcelainiers limousins continueront à tenir la tête de leur industrie, quels que soient les progrès faits par leurs rivaux.

(A suivre.) CAMILLE LEYMARIE.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

SERVICE EN PORCELAINE DE LIMOGES

Fabrication de la Maison Haviland

LA DÉCORATION DES BOITES A BONBONS

(Suite et fin[1]*.)*

Il y a dix ou quinze ans, la métallurgie concourut à la décoration des boites à bonbons. C'est l'époque du fer et des bas métaux. Les machines découpent par milliers des appliques de même dessin, sans style, sans caractère et sans grâce, dont on prétend orner les coins des boites, le milieu du couvercle et l'entrée des serrures. Les arabesques en fer battu, les délinéations géométriques alourdissent les cartonnages sans en atténuer la sécheresse inexpressive. C'est une quincaillerie vraiment désagréable à voir. Le souvenir évoque les gracieux coffrets enrichis de pierreries scintillantes, les radieuses harmonies de couleurs réalisées par les joailliers des siècles révolus. Il est vrai qu'alors les bonbonnières étaient des œuvres d'art uniques et qu'aujourd'hui ces réceptacles à friandises sont issus d'une fabrication industrielle, pour une consommation générale. Les regrets artistiques, la nostalgie des belles pièces rares ne doivent pas être écoutés ici. Il n'est même pas possible de comparer une époque à l'autre. L'extension des rapports mondains, l'arrivée d'un plus grand nombre d'individus aux situations aisées qui veulent un échange de courtoisies sociales, surtout la diminution des fortunes réparties entre plus de gens, entraînent forcément l'économie et l'uniformité des objets de luxe, et par suite, leur confection industrielle. Mille boites seront nécessaires alors qu'une seule bonbonnière suffisait, et ces mille boites devront correspondre à la richesse exiguë de ceux qui sont appelés à s'en servir. C'est donc, à proprement parler, de ce siècle démocratique que date la boite à bonbons. Un particulier, doué d'une vision artistique, a fort rarement la possibilité pécuniaire de faire réaliser ce que son bon goût imagine. Il n'y songe même pas, préférant s'en tenir aux créations du goût public

[1] Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12e année, page 152.

puisqu'elles contentent les gens avec lesquels il est en rapport et auxquels il tient à offrir galamment les habituels bonbons.

Mais ce que l'on comprend moins, c'est la mauvaise éducation du goût public sur ce point. Nos musées sont pleins de faïences aux décorations somptueuses, de meubles et de coffrets d'un style très pur, de toiles qui séduisent par l'harmonie des tons et la beauté des arrangements de lignes. Nos cathédrales s'illuminent de féeriques vitraux; des tapisseries, aux teintes exquisément associées, ornent les palais. Le siècle compte parmi ses artistes Delacroix et les paysagistes de l'école de Fontainebleau, si épris des ornementales symphonies de couleur. Et le goût public s'accommode du misérable vêtement que l'industrie, peu renseignée, donne à ces mêmes objets, particulièrement destinés à la femme, symboles de galanterie, de délicate attention, qui devraient contenir toutes les beautés de forme et de décor.

On arrive à croire qu'il n'y a pas véritablement de goût public, que notre société si neuve n'a pas encore sa personnelle esthétique, qu'elle est simplement sensible à l'influence capricieuse des modes. Or, qu'est-ce qui lance la mode, en dehors de toute évolution des mœurs et de courants d'opinions? Ce sont les industriels qui, au gré de leur imagination souvent mal dirigée, créent un genre de forme et d'ornementation. Or, ils semblent ne s'être jamais inspirés, pour leurs réalisations, des œuvres d'art qui les entourent et n'avoir jamais pris conseil d'artistes de haut goût. Ou bien ceux-ci ont-ils toujours considéré la matière comme indigne de leur effort. Ce en quoi ils ont erré, car les plus menus objets peuvent renfermer les éléments du Beau, et la multiplication industrielle, si vulgarisante qu'elle soit, d'un modèle donné, ne diminue point la valeur artistique de ce modèle.

Malgré leur trop libre ignorance, les industriels, confectionneurs de boites à bonbons, n'eussent pas commis tant d'infractions au bon goût et tant de bizarres créations, s'ils avaient été guidés par le respect d'un style rigoureux, nettement défini. Mais notre époque n'a pas de style. Elle est sans architecture et sans meuble. En dépit de leur beauté de matière, les objets plus menus manquent également de caractère. Tout est incertain, capricieux, illogique. Il est malaisé de décorer suffisamment ce pour quoi l'on n'a pu trouver encore une forme définitive. Tous les dévergondages de l'imagination industrielle, d'ailleurs mal éduquée artistiquement, s'expliquent donc à merveille.

Elle ne sut même pas tirer appréciable parti de l'art des autres peuples. Ainsi, la révolution de 1866 nous ouvre le Japon. Des colorations somptueuses, des formes délicates, une peinture magnifiquement décorative nous sont soudain révélées. On aurait pu espérer que les illustrateurs de boîtes à bonbons s'inspireraient profitablement des principes sommaires de l'ornementation japonaise. Les tons plats d'un éclat très vifs associés en harmonies délicieuses, les synthèses de lignes toujours interprétées dans le sens décoratif, l'emploi presque exclusif de formes empruntées à la nature, au règne végétal et au règne animal, devaient, semble-t-il, bouleverser l'esthétique peu féconde des confectionneurs de réceptacles à confiseries. Sans doute, comme la fièvre du Japon s'empara du grand public, ils commencèrent à japoniser. On peignit sur tissus de soie des branchages, des fleurettes, des grues, des vols d'oiseau, et le Fousyama profila sa silhouette au bout de l'horizon. Mais les branchages furent traités sans ce souci de la beauté linéaire qui caractérise les œuvres du Nippon, les fleurettes n'eurent jamais cette vie éclatante et légère qu'elles ont dans les moindres objets de là-bas, et les vols d'oiseau tachèrent bien lourdement des paysages de neige sans froidure. On construisit des boîtes en laque, on aventurina l'intérieur des couvercles; mais la laque était épaisse, sans lustre ni limpidité, et l'odieux or rouge dont on la soupoudra malencontreusement s'agglomérait en paquets rugueux sur les parois internes. Ce fut la grotesque parodie de l'art japonais. Les industriels pourtant poussèrent très loin la conscience de leur métier. Craignant de n'obtenir des artisans français que de malencontreuses japonaiseries, ils se firent expédier de la glorieuse île des cargaisons de boîtes et de coffrets. Mais toutes les belles pièces avaient depuis longtemps quitté leur pays d'origine pour l'Angleterre et la France. La Révolution avait tué l'art au Japon au profit de la production manufacturière, et ce qu'on

expédie maintenant n'est plus digne que de figurer dans les Bons Marchés ou les Bazars. Même nous devons à la vérité de dire que les cartonniers et les confiseurs furent particulièrement malheureux dans les menuiseries laquées dont les Japonais les gratifièrent. J'ai rarement vu d'aussi malencontreuses exportations.

Les fabricants français, s'ils avaient été guidés par un bon goût logique, auraient dû emprunter à l'art japonais ses formes gracieuses, pittoresquement descriptives, très ornementales et comprendre que l'harmonie d'une décoration peut être obtenue non seulement par des tons mièvres, atténués, mais aussi par des compositions d'une radieuse palette. Mais nous avons trop l'habitude des motifs doucereux, peints à tons crémeux et fondants, pour être soudain sensibles aux ardentes symphonies du Japon. Et les industriels, qui sont contraints avant tout de créer des genres agréables au public, n'ont point tenté de lui offrir des décorations plus artistiques. Les habitudes de leur œil les en ont peut-être empêchés plus encore que les nécessités de ne point choquer les préférences du public. C'est pourquoi je n'ose point avancer qu'ils ont manqué du courage indispensable aux initiateurs. Ils ont été victimes les premiers de leurs accoutumances.

Le plus grand grief que nous puissions avoir contre eux c'est que, dans l'absence de tout style et de toute architecture, qui caractérise notre époque, ils n'aient pas profité de cette soudaine arrivée d'un art nouveau pour abandonner les sèches formes géométriques en faveur des si variées et si gracieuses délinéations que les objets naturels suggèrent et que les artisans japonais avaient si bien interprétés.

Cette vogue de basse japonerie dure encore. Cette longévité s'explique par l'utilisation postérieure des boîtes qui ont contenu des bonbons. Elles sont des boîtes à thé, des boîtes à jeu, à gants, à mouchoirs. Le côté pratique du goût contemporain s'accommode fort bien de cet usage complémentaire.

Puis, on sentit que la belle époque des coffrets, des bonbonnières, avait été vraiment le joli XVIIIe siècle. MM. Edmond et Jules de Goncourt venaient de réhabiliter efficacement l'art gracieux de ce temps. Le meuble Louis XV était de plus en plus en faveur. On revint avec outrance au style Pompadour dont on compromit le renom d'élégance par des imitations fort plébéiennes. Ce furent de mastocs coffrets, recouverts d'étoffes d'un modernisme lamentable. Et l'on se mit à peindre sur d'épaisses purées au vernis Martin des personnages de la comédie italienne. Il fallait voir avec quel sourire convaincu les marchands recommandaient le genre Watteau. Heureusement, l'*Embarquement pour Cithère* est là qui proteste contre cette calomnie.

A ce nouvel an 1892, c'est encore le Louis XV qui triomphe. L'année dernière, c'était le style Renaissance; la saison prochaine, ce sera le Henri III, le Louis XIII; plus tard, le Louis XIV. Le siècle s'achève sans qu'une architecture et un style aient été créés, ce sont de capricieux et éternels retours vers les types d'un autre âge. Si peu artistiques que soient ces restaurations, nous les préférons aux ornementations d'appliques, de bijoux faux, de grecques en acier, de coins de boîtes et de pieds en cuivre. Et, au moins, de si loin qu'elles le rappellent, c'est d'un bel art qu'elles s'inspirent. Il faut ajouter aussi que la fabrication est très soignée, très intelligente. Si les cartonniers avaient le goût mieux éduqué, certainement ils obtiendraient, avec la conscience qu'ils apportent dans leur fabrication, des réalisations fort intéressantes.

Ce sont d'élégants coffrets en bois, recouverts de satin rose, vert nil, mauve, héliotrope, bleu ciel. On cherche à employer les tissus et les couleurs qui ont été le plus à la mode chez les couturiers. Des encadrements de broderie très compliquée serpentent autour du couvercle et des parois. Des lianes, de mignonnes fleurettes, habilement représentées, rompent par la fraîcheur de leurs doux tons la monotonie des tissus unis. Les ouvrières, par des dégradés savants, d'une dextérité inouie, arrivent à de jolies associations de couleurs. Parfois, un panneau central, recouvert d'un motif pictural, complète cette décoration. C'est généralement un panneau de bois serti dans le satin, après qu'il a été décoré. Souvent aussi, ce panneau central est remplacé par un travail de broderie. Et il m'a été donné de voir chez

M. Dallisson, un très actif créateur de boîtes, dans ses ateliers de la rue du Temple, des ornementations exclusivement en broderie véritablement plus agréable de tons que la peinture habituelle. D'autres fois, les touches du peintre viennent compléter les arabesques de feuillages et de ramures que brodent les ouvrières. Souvent aussi, la boîte est intégralement recouverte de satin, aucune place n'est réservée pour le panneau de peinture, et c'est sur l'étoffe même que l'artiste dispose sa décoration qui, par des dégradés assez doux, vient rejoindre harmonieusement la couleur de l'étoffe. Les motifs adoptés ordinairement sont des cerfs couchés dans un taillis, de gracieuses femmelettes sous les ombrages d'un parc, des paysages de neige et des Amours enlacés. Le pillage du Palais d'Été exerce encore une influence. Des grues, des mandarins chinois, des toits aux rebords incurvés décorent aussi nos récipients à pralines.

Je viens de parler des coffrets luxueux. Il n'est pas permis d'oublier les boîtes plus modestes qui vont porter le chocolat annuel dans les intérieurs humbles. Ce sont des réceptables circulaires ou carrés en carton, que recouvre un papier estampé d'un peu plaisant chromo. Fort habituellement, c'est une belle espagnole ou une gitana. Parfois, la boîte prend la forme balourde d'un ballot qu'orne un papier imprimé, ou une étoffe très commune. Le dénuement de cette industrie se fait là bien sentir.

Ne pouvant arriver à perfectionner la boîte à bonbons proprement dite, on a imaginé des corbeilles de vannerie au fond desquelles les sucreries s'entasseront et que l'on pavoise avec un goût très féminin, de rubans et de fleurs. Ces compositions ont un air de jardinière d'appartement, chapeau de femme renversé; mais le délicat arrangement des lianes artificielles et des plantes grimpantes en fait un objet d'aspect gracieux. Ces paniers tantôt s'ouvrent en forme d'éventail, de corbeille dentelée, de gerbes de roses dont une rose centrale forme le couvercle. Failles, satins, peluches, brocarts et brocatelles interviennent dans son ornementation.

Mais le bonbon se glisse fallacieusement dans les gaines les plus imprévues. Ainsi, à la tige d'un écran, on attache un sac replet qui laisse, après son épuisement définitif, un élégant objet. Des aumonières, des bourses, des sacs de satin font aussi, aux chefs-d'œuvre de la confiserie, d'agréables vêtements.

M. Dallisson, qui chaque année innove le plus possible et avec des intentions d'art très manifestes, a songé à recouvrir ses coffrets Louis XV d'antique soie brochée. Il s'est mis en quête de chasubles aux tons pâlis par le temps, a réalisé des boîtes d'un décor somptueux. La plupart d'entre elles sont restées en magasin, invendues. Ce qui confirme mon opinion que cette détresse artistique est imputable, moins aux fabricants, qu'au goût commun.

J'ai pu voir chez M. Dallisson avec quel soin sont confectionnées ces boîtes et corbeilles. Son atelier est situé dans une de ces antiques demeures seigneuriales du Marais, où l'on pénètre par un escalier monumental avec rampe en fer forgé, une de ces maisons caractéristiques, si pleines d'autrefois, que M. Alphonse Daudet a décrite si magistralement dans *Fromont jeune et Risler aîné*. Des menuisiers, des cartonniers montent les coffrets et les boîtes. Des ouvrières appliquent habilement les tissus. Les doigts qui touchent à la colle ne sont jamais ceux qui prennent contact avec l'étoffe. La délicatesse la plus méticuleuse est exigée dans ce travail d'art où la moindre bavure compromettrait définitivement la pièce souvent coûteuse. Puis, les brodeuses s'emparent du coffret pour le décorer, ou bien on les porte chez les peintres qui, à leur domicile particulier, les ornent de leurs paysages conventionnels, dix ou douze fois répétés. Ils peignent « d'imagination », me dit un fabricant. On s'en doute aisément. Ce sont les mêmes peintres qui décorent les éventails, les écrans et tous les menus objets pour l'embellissement desquels les jeunes filles du monde leur font une concurrence favorisée. Bientôt, il y aura tant d'aquarellistes dans les familles, qu'elles suffiront à la fabrication des boîtes nécessaires aux leurs sans le secours de l'industrie.

Ces artisans, qui se livrent à un travail tout d'attention, de propreté et d'adresse, sont généralement d'une condition et d'une moralité au-dessus de l'ordinaire foule laborieuse, m'affirme un cartonnier. On les paie bien. Ils ont des ateliers lumineux et bien tenus. Les

« premières » et les principaux ouvriers, celles ou ceux qui concourent à l'ornementation des très belles boites ou corbeilles, reçoivent des traitements qui laisseraient rêveur un bachelier employé dans une administration.

Telles sont l'historique et la vie de cette fabrication qui emplit les vitrines de l'énorme quantité de récipients nécessaires aux habitudes... sucrées des rapports mondains. Le siècle présent a tenté peu d'efforts pour en renouveler le style et la décoration. Il ne fut pas toujours heureux dans ses imitations serviles des arts périmés ou exotiques.

La mode plus que le goût a dirigé l'industrie. On a pris le pittoresque et l'actuel pour le Beau. Ainsi, que peuvent signifier ces sabots en papier rose et transparent, que décore une panoplie d'instruments de jardinage? ces carcasses inélégantes de lapins, ces narquoises miss Helyett, ces boîtes aux lettres administratives, ces pompiers sortant d'un seau, ces boîtes jaunes d'où surgissent des diables, ces grotesques margottins à couleurs d'asperge que l'on a baptisés « bûches moscovistes » ?

Ces inventions faciles rappellent, avec l'amusant et le graveleux en moins, « la béquille du père Barnabas ». Mais tout cela n'a rien de commun avec l'art décoratif, et je ne crois pas que le public serait absolument réfractaire aux tentatives prudentes qu'on pourrait faire d'une ornementation artistique.

Il faudrait d'abord ne pas poser en principe que les tons vifs sont incompatibles avec une décoration de boîte à bonbons et qu'on doit s'en tenir aux tons léchés, mièvres, pâlement « jeunes filles ». S'inspirant de la très belle peinture décorative que nos musées contiennent, des délicieuses tapisseries de nos fabriques d'autrefois, l'artisan devra s'ingénier à réaliser de jolies et savoureuses harmonies de tons.

C'est à dessein que nous ne parlons pas de la forme. Tant que notre époque n'aura pas son architecture, il ne semble pas qu'elle puisse prétendre à doter les mêmes objets d'un style neuf et bien défini. C'est donc de la seule décoration qu'il s'agit.

D'autre part, le décorateur se soucierait profitablement d'associer logiquement les rubans et les couleurs; une boîte à bonbons est une œuvre d'ensemble à l'aspect caractéristique de laquelle concourent tous les éléments du décor. Or, souvent, les rubans et les nœuds ne sont point en corrélation avec le ton dominant de la peinture apposée. Au cours de cette enquête, nous en avons fait souvent la remarque.

Ne conviendrait-il pas aussi de créer des couleurs et des motifs pour les femmes des âges divers? Il y a des jouets pour enfants de toutes tailles. Est-il impossible d'établir des classes dans l'ornementation des boîtes? Une décoration Louis XV et « genre Watteau », pour employer le langage industriel, les tons légers, tendres, conviennent aux jeunes filles. Mais déjà la situation très grave de jeune femme mariée exige des couleurs et une ornementation un peu moins virginales. Enfin, l'aïeule austère ne doit-elle pas recevoir ses fondants annuels dans une boîte d'une harmonie plus sévère? A soixante ans, il n'est pas question, je suppose, pour une femme, de se travestir en bergère, ni pour une jeune fille de revêtir l'attristante frisure des duègnes. Alors pourquoi un type unique quand on s'adresse à des femmes si distantes les unes des autres par l'âge et par les... joies?

Même, les industriels devraient prévoir les tempéraments, créer le rayon des exubérantes et des gaies, le rayon des mélancoliques et des sombres. On aime Offenbach ou Chopin. Seule, la praline est identique pour toutes. L'aimable jeune homme qui se soucie de plaire, devra donc approprier son offrande au caractère de la dame qui l'occupe.

Donc, la couleur des bonbons, de la décoration, des rubans, pourraient être mis d'accord avec l'âge, la situation maritale et le naturel. Qu'il faudrait être intelligent, mon Dieu! pour bien choisir; et combien la course annuelle chez Marquis, Pihan ou Boissier perdrait de sa banalité administrative et toute de forme!

On peut espérer aussi, puisque les gaufrages des cartons furent longtemps à la mode, que les habitudes du public permettraient d'artistiques empreintes de bas-reliefs très décoratifs. Tous les sculpteurs ne sont pas immobilisés par les statues des faux grands hommes. Beaucoup d'entre eux s'emploieraient, pour la plus grande joie de nos yeux, à orner le carton-

pâte des boîtes de reliefs superbes par leur beauté anatomique et leur beauté d'arrangement.

Pourquoi aussi l'éternel carton-pâte ou le satin? Nous possédons des matières merveilleuses, bois des îles, cœur des arbres, produits ressortissant à l'industrie du fer, cuirs, etc... Ne pourrait-on en tirer parti pour l'ornementation et la fabrication des boîtes?

Surtout, ce qui importe, c'est d'abandonner ces annuelles plaisanteries, inspirées par la mode et l'actualité, sorte de grossières chroniques du temps qui relatent les succès dramatiques et les événements de la diplomatie. Le margottin pétersbourgeois, s'il est profitable à l'accord franco-russe, n'a rien de commun avec l'Art. C'est le motif qui intéresse, non l'interprétation.

Malheureusement, ces « au jour le jour » de la cartonnerie conviennent au public épris du pittoresque, et, qu'on me permette l'expression, du « rigolo ». Et je crains que l'esprit novateur des chocolatiers ne s'émousse contre ses résistances.

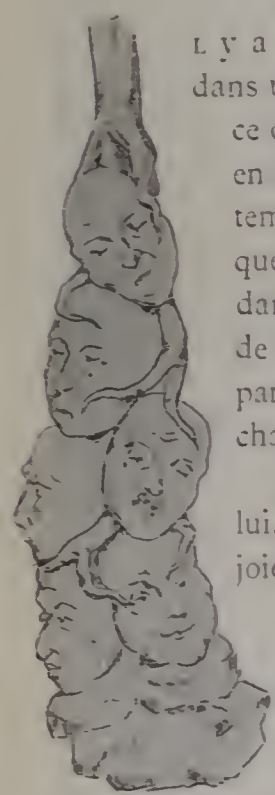
Un subordonné d'une importante maison de confiseries ne s'écriait-il pas, l'autre jour, dans un élan d'admiration : « Monsieur, la plus belle boîte à bonbons que j'aie vu faire de ma vie, ce n'est pas une boîte, c'est un sac. Il avait été commandé par M. de R..., il contenait *dix* livres de fondants! »

Nous le disons bien, c'est la quantité du contenu qui séduit, non la beauté ornementale du contenant!

GEORGES LECOMTE.

QUATRE PANNEAUX DÉCORATIFS

Par Jules CHÉRET



Il y a un sentiment d'égoïsme très excusable à vouloir vivre avec l'Art dans une telle familiarité qu'il s'installe simplement à notre foyer. C'est ce désir si naturel que semble avoir voulu satisfaire M. Jules Chéret, en créant les quatre panneaux décoratifs qu'il a destinés à nos appartements, et que je voudrais signaler. Mais n'est-ce pas ici même[1] que M. Roger Marx dénonçait, un jour, par quels moyens, en demandant des modèles à ce maître de l'estampe contemporaine, nos faiseurs de tentures pourraient retrouver leur prestige d'autrefois? Et où donc parlerait-on plus à propos d'une tentative nouvelle faite pour le charme de l'habitation?

Ce que nous devions déjà à M. Chéret, on ne l'a pas oublié: par lui, Paris s'est vu peupler de mille visions rayonnantes de grâce et de joie; et de sa verve tant de magiques couleurs et de vives inspirations sont nées, qu'on ne saurait plus imaginer la rue sans la parure dont il l'a pourvue. Mais, à présent, les surfaces en plein air ne lui suffisent plus, et ce qu'il veut, c'est pousser sa conquête jusque dans nos maisons mêmes. Qu'il y réussisse, pourquoi non? On sait que bien des gens, s'étant procuré de ses affiches, n'ont pas trouvé mieux que d'en égayer leurs intérieurs; l'innovation d'aujourd'hui paraît donc bien arriver à son heure.

Les quatre compositions que M. Chéret vient de publier possèdent, en outre, pour militer en leur faveur, des qualités d'appropriation auxquelles nous nous montrons d'autant plus sensibles qu'elles sont rares. Ce sont de grandes feuilles chromolithographiées, car l'artiste n'a pas répudié le procédé qui lui a toujours si bien réussi; et ces quatre panneaux, de dimensions égales, formeront un véritable ensemble dans la pièce qui

[1] *Revue des Arts décoratifs*, 10e année, n° 11-12, p. 5-8.

La Danse, panneau de tenture, composition de M. J. Chéret.

La Comédie, panneau de tenture, composition de M. J. Chéret.

les réunira. Supposons un salon blanc et or, tel qu'il s'en trouve beaucoup à Paris (il va sans dire que nous n'avons nullement la prétention de dicter des limites de convenance aussi étroites et qu'il ne s'agit que d'une pure hypothèse), supposons donc un salon dont les murs soient blancs, avivés d'or fin. Sur ces murs, appliquez maintenant les feuilles de M. Chéret; elles joueront là le rôle de simili-fresques, et il faudra bien se garder de les isoler de l'entour. A cet effet, on n'emploiera, pour les contenir, aucun cadre lourd; un simple filet d'or suffira, non pas une baguette raide et sèche, mais quelque bordure de forme serpentine et délicate, telle qu'on en fit pour des miroirs au siècle dernier. Cet or mouvementé, qui appartiendra, d'autre part, à l'ornementation essentielle de la pièce, servira de transition toute naturelle de la couleur animée des compositions à la blancheur des cloisons; et celles-ci seront, comme de véritables marges, les marges nécessaires à la mise en relief de cette gravure décorative.

Mais les sujets que l'artiste a traités de préférence, quels sont-ils eux-mêmes? Et répondent-ils exactement au caractère de ce salon choisi, de ce lieu de réunion où des élégances dépenseront un temps rapide en causeries légères et frivoles? Voyons-les. — C'est la gentille divette de l'Harmonie qui paraît, drapée de bleu, les cymbales aux mains, forte et le rire sain, grise de tapage, tandis qu'auprès s'efface un mince joueur de flûte. — C'est l'Ingénue tout en rose qui éclate au nez d'un masque blafard; et, derrière, s'estompent des « M'as-tu vu? » jeunes ou vieux, dominés par les bonnets pointus des médecins moliéresques. — C'est Polichinelle bariolé qui s'en vient à pas inégaux, les gestes désordonnés; et, d'un peu loin, Colombine le suit, jouant de l'éventail, Colombine naïve et perfide, entre Arlequin et Pierrot. — C'est, dans une traînée d'or et de sang, comme en une apothéose, une danseuse, une danseuse encore, des danseuses qui se perdent à l'infini, avec la tentation multiple de leurs corps agiles, le mouvement souple de leurs mains, le sourire rouge de leurs lèvres, l'infatigable cadence de leurs jambes nerveuses. — C'est la *Danse,* la *Pantomime,* la *Comédie,* la *Musique;* ce sont les arts mondains par excellence, ceux-là dont doit se réjouir naturellement cet intérieur de distinction, prêt pour le spectacle d'une société aimable et raffinée.

Ainsi, voilà le branle donné, et qui peut dire ce qui ne sortira pas de la tentative nouvelle de M. Chéret? On se rappelle les trumeaux du XVIIIe siècle; sans les imiter servilement, ne serait-ce pas l'occasion de mettre en honneur quelque chose d'analogue? Il faut avouer que les murs de nos appartements sont le plus généralement d'une déplorable nudité et d'un aspect bien maussade lorsqu'aucun tableau n'en vient couper la monotonie; les papiers de tenture sont trop souvent voués à une besogne mesquine et fausse, en essayant de donner l'illusion d'étoffes, de cuirs ou de tapisseries; combien vaudraient mieux de telles feuilles de gravure originale, obéissant à une inspiration foncièrement décorative! Il y a là, sans doute, matière à réflexion, et c'est assez de quoi accueillir avec sympathie l'initiative intéressante de M. Jules Chéret.

RAOUL SERTAT.

L'ART DANS LA RUE

A Roger MARX.

Cérébralement parlant, l'Art est aristocratique, car il ne parle qu'aux facultés nobles de l'être. Un ouvrier qui a la compréhension exacte d'un chef-d'œuvre, qui en devine les qualités, les subtilités intimes, qui en entend le langage mystérieux, devient donc, à ce moment précis, l'égal du grand seigneur admirant la même manifestation artistique. Les différences de caste et d'éducation s'effacent, les préjugés sociaux s'effondrent, et l'élan, inconscient ou raisonné, vers un idéal commun produit l'égalité absolue de deux cerveaux.

Or, l'éducation des masses, qui sont instinctives, ne peut se parfaire qu'en frappant l'imagination. Elles ne suivent pas les enseignements compliqués, elles se montrent réfractaires aux raisonnements arides, et restent fermées à la casuistique parfois brumeuse de l'esthétique; mais, par contre, elles subissent facilement les influences physiques, et, comme l'enfance, se laissent émouvoir par les démonstrations matérielles. Le peuple s'instruit dans la rue autant que dans la classe.

Lorsque la France ne possédait ni École des Beaux-Arts, ni Villa Médicis, ni grands-prix de Rome, ni médaillier, ni ateliers, ni bourses de voyage, ni Institut, les chefs-d'œuvre sortaient du sol naturellement, ainsi qu'une admirable et puissante floraison. La plus petite ville, le plus obscur trou de campagne renfermaient un joyau précieux — église, maison commune, château, puits, calvaire, halle — conçu souvent par quelque tailleur de pierre inconnu que l'étude ou la simple contemplation d'un monument remarquable avait sacré artiste.

Aujourd'hui, un enseignement officiel — étroit et sectaire — oblige la jeunesse à aller puiser ses inspirations exclusivement en Grèce et en Italie. Aussi des pastiches pédants, sans style et sans personnalité, déshonorent nos villes qui s'aveulissent dans une incolore banalité. Notre-Dame-de-Lorette remplace la Sainte-Chapelle, Regnault la Rotule s'asseoit dans le fauteuil de Watteau, et Cortot écrase Jean Juste sous son dédain.

Le mal est encore plus grave : si le beau engendre le beau, par la même loi d'hérédité intellectuelle, le laid attire le laid. L'œil s'habitue peu à peu aux vilaines formes, et, fatalement, le goût se fausse, la vision se trouble, les sens s'atrophient. Comme conséquence d'un aussi néfaste régime, nos maisons ont perdu l'imprévu, l'originalité, le charme, le pittoresque qui caractérisaient si loyalement autrefois l'esprit de notre race. A de rares exceptions près, elles semblent sorties d'un moule unique et apportent l'impression du devoir d'un écolier plus ou moins fort, devoir parachevé dans l'ennui, à coups de dictionnaire et de morceaux choisis.

Dans son universelle platitude, la rue de Rivoli représente assez exactement la perfection rêvée par l'école qui biffe les pages les plus glorieuses de notre passé artistique et cherche à inoculer dans nos veines ce virus gréco-latin dont nous subissons depuis trop longtemps les ravages.

Notre siècle a fouillé avec autant de patience que d'érudition les cendres des siècles morts; le respect pour toutes les productions des époques antérieures — respect aveugle dont les proportions deviennent terriblement inquiétantes — a chassé le « vandalisme » peut-être salutaire de nos ancêtres; l'archéologie a ligoté l'imagination; tous les styles nous sont connus jusque dans leurs moindres détails, tellement connus que nous tournons dans un abêtissant recommencement, et que nos constructions rappellent ces bals costumés où un sénateur romain coudoie une bergère Louis XV qui s'appuie au bras d'un page moyen âge : sénateur, bergère et page conservant d'ailleurs, en un grotesque anachronisme, les traits, l'allure, l'attitude des modernes bourgeois qu'ils sont en réalité.

Ce fétichisme pour les formules anciennes a fini par jeter sur nos villes comme un voile de vulgarité et d'ennui.

A Paris, entre autres, la *confection* de nos façades tend à devenir purement industrielle. Cela doit se composer au mètre, ainsi que le dessin d'une indienne ou le tissage d'une pièce de toile. Quand les terrassiers attaquent la fouille d'un immeuble, on peut d'ores et déjà évoquer l'aspect de la construction terminée, sans crainte de se tromper, sans avoir recours à l'intermédiaire d'une somnambule extra-lucide : une froide surface de pierre, des pilastres supportant un entablement ne terminant rien, des consoles énormes soutenant de grêles balcons, des fenêtres laissant chichement filtrer une lumière qui serait insuffisante pour la vie d'une plante, des chambranles, des attiques et des sculptures inutiles. Le tout plus ou moins riche, suivant la fortune du propriétaire; plus ou moins bien étudié, suivant la valeur de l'architecte; plus ou moins bien exécuté, suivant l'habileté du sculpteur ornemaniste, mais invariablement conçu d'après une formule immuable, implacable, hiératique, je dirais presque religieuse et dogmatique.

N'est-il pas temps de secouer cette torpeur morbide? Quoi que pensent les Jérémies de nos jours qui déplorent l'incapacité contemporaine, la main de l'ouvrier atteint une trop souple virtuosité, l'industrie met à notre disposition de trop admirables adjuvants

DÉCORATION, PEINTE PAR M. CHARLES TOCH

LA RUE

D'UN MAGASIN DE LA RUE DE LA MONNAIE, A PARIS

pour ne pas chercher à briser les vieux moules et à sortir du cercle dans lequel notre tempérament prime-sautier s'étiole.

Dans cette voie novatrice, M. Toché vient d'essayer une intéressante tentative qui pourrait amener une révolution dans la façon d'orner l'extérieur de nos maisons. Il a entièrement peint, rue de la Monnaie, la façade d'un important magasin de nouveautés, *la Samaritaine*. C'est une vaste composition à la Tiepolo, une sorte de féerie décorative d'une hautaine allure, dans laquelle la réalité s'amalgame avec le rêve, et où des personnages de la vie usuelle se mêlent, dans une amusante promiscuité chère au décorateur de Chenonceaux, à des figures mythologiques et à des héros historiques. Gabrielle d'Estrées est frôlée par la course folle d'une Fortune lancée à fond de train sur un vélocipède, et regarde, avec une sorte de curiosité passive, des garçons de magasin, à la livrée de *la Samaritaine,* portant des bannières blasonnées des principales corporations ouvrières, et semblant consacrer le triomphe des travailleurs : paysans, charretiers, ouvriers de toutes sortes qui se pressent au bas du monument. Cette foule bigarrée déambule dans les splendeurs d'un palais dont les motifs architectoniques, fort adroitement combinés, soutiennent, pour l'œil, les points solides de la construction, donnent de la cohésion à l'ensemble, et relient les lignes de la composition sans l'empâter. Toutefois, l'architecture reste fantaisiste, oublieuse d'un rationalisme prétentieux, comme entrevue à travers le songe d'un fumeur d'opium, afin de bien souligner l'intention de l'artiste, qui veut animer la façade et nullement peindre un tableau hors d'échelle, ou exécuter une menluration en trompe-l'œil pour remplacer des saillies absentes.

M. Toché a brossé son œuvre largement, par masses puissantes, d'un modelé simple et ferme, qu'assouplissent par place des glacis lumineux. Il a compris qu'il avait un voisinage dangereux à redouter : le plein air, le grouillement de la voie publique, la brutalité de la réalité ambiante, et il a victorieusement combattu la difficulté en se tenant dans une tonalité violente et une conception vivante que l'exécution claire et colorée soutient à souhait. Le chatoiement des étoffes, l'éclat des chairs, la fanfare des ors, l'intensité des marbres s'unifient et se fondent en un puissant et harmonieux *tutti* qui semble écrit dans la même tonalité que la symphonie orchestrale de la rue.

Les trous noirs des fenêtres déchiquetaient malencontreusement la composition. Des vitraux qui font le plus grand honneur au sens artistique de leur auteur, M. Martineau, bouchent ces vides et les laissent passer inaperçus. Placés non en tableau, mais au nu du mur, ces vitraux sont peints par un procédé nouveau permettant aux colorations de conserver le même éclat quand on les regarde du dehors que lorsqu'on les voit intérieurement. C'est la première fois, je crois, que des verrières coopèrent de cette façon à une décoration extérieure.

Deux têtes, — un Fort de la halle et un Charpentier — enlevées de verve par MM. Baffier et Desbois, modifient agréablement la silhouette et les proportions de la porte cochère, changée en entrée principale des magasins. Exécutées dans le même sentiment de crâne modernité que la peinture de M. Toché, elles indiquent aux sculpteurs le parti qu'on pourrait tirer des types si caractéristiques et si niaisement calomniés de notre époque. Quelle intensité d'impression gagnerait notre monotone ornementation architecturale, en abandonnant les relents de la mythologie, en jetant au tombereau

Mercure, Diane, Apollon, Vénus et Jupiter! La satiété de cette friperie antique tourne à l'écœurement.

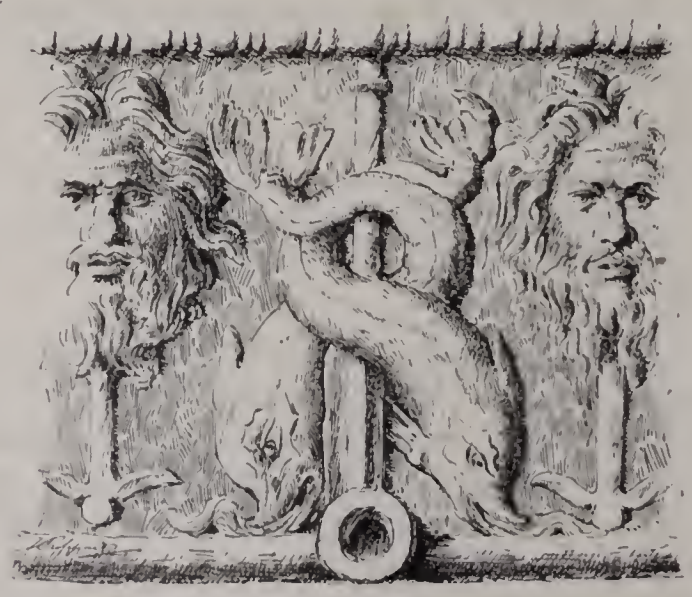
Pour oser une pareille révolution, pour sauter à pieds joints par-dessus des préjugés séculaires, pour chercher à doter d'un peu de gaieté la façade de nos maisons, condamnées à une morosité perpétuelle, M. Toché et ses distingués collaborateurs ont joui, il est vrai, de la bonne fortune — trop rare, hélas! — de tomber sur un propriétaire exceptionnellement intelligent, très ouvert aux manifestations nouvelles, amoureux de son temps, doué d'un sens artistique instinctif, mais remarquablement juste, qui, n'imposant pas à son architecte l'exécution du ravalement de son immeuble dans un style spécial, enserré dans une date précise, lui a laissé toute liberté d'action. Il a même eu l'initiative de cette curieuse tentative.

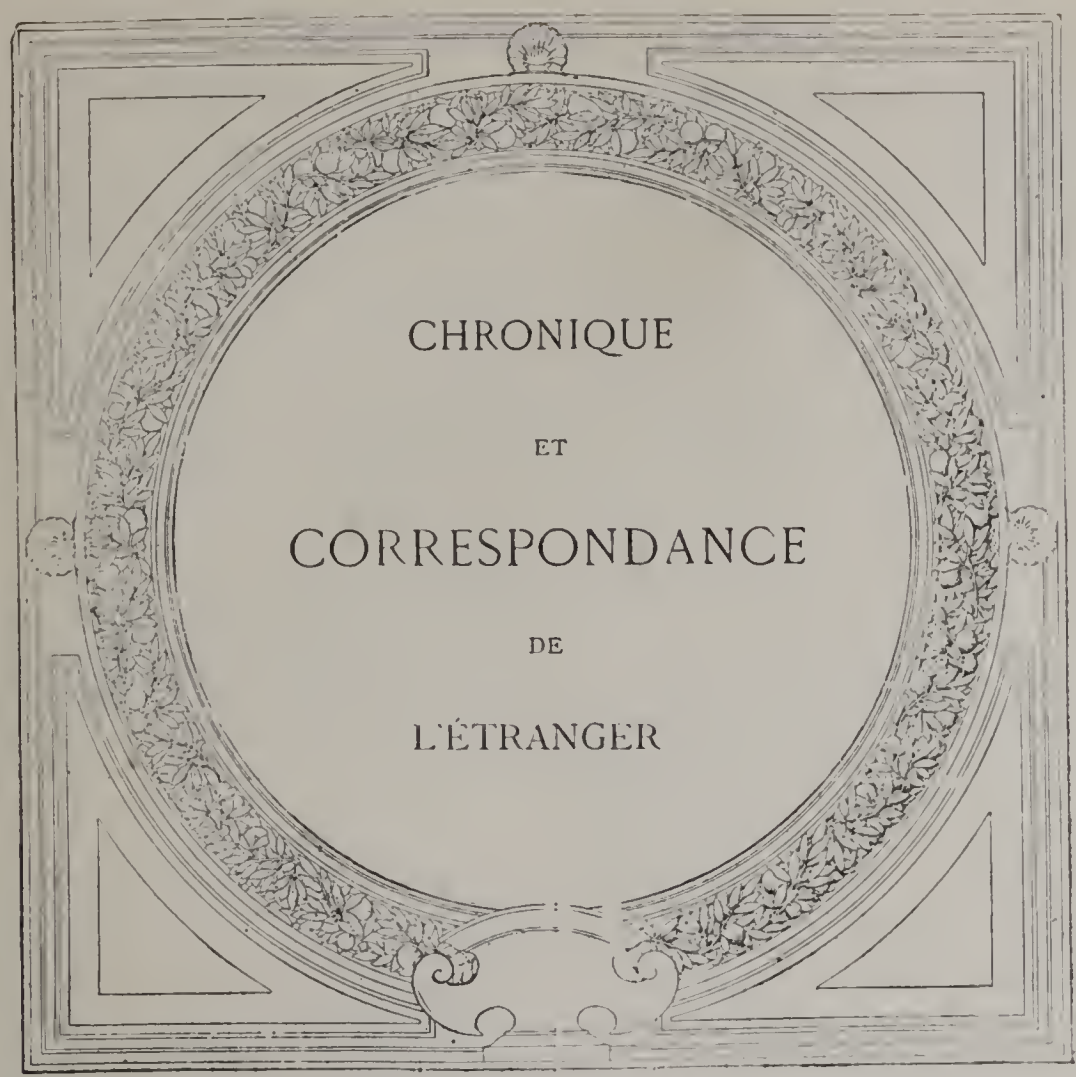
Le bibelotier raffiné, l'amateur éclairé, l'archéologue érudit ont apporté tant d'entraves à l'évolution de l'Art contemporain, que cet exemple, donné par un novateur, mérite d'être cité, et cité d'une façon particulièrement élogieuse.

L'amour exclusif pour un passé, quelque resplendissant qu'il soit, est un amour stérile; il brise l'enchaînement des transformations éternelles et éternellement fécondes de l'humanité, si admirable dans son incessante poussée en avant, si touchante dans sa glorieuse gestation. Chaque siècle a possédé ses qualités propres, et demain, autant qu'hier, aura sa grandeur distincte. Nier le présent et douter de l'avenir est encore plus absurde que supprimer le passé, et c'est une preuve d'une étrange étroitesse d'esprit et d'une puérile outrecuidance que d'arrêter l'Art — qui n'a ni âge ni patrie — comme on immobiliserait le balancier d'une horloge, et de décréter que cette immobilité durera éternellement.

Les ruines, si troublantes dans leurs variétés infinies, qui couvrent le monde, prouvent à la fois l'inanité de ces efforts débiles et la puissance invaincue du renouveau de l'intelligence humaine.

FRANTZ JOURDAIN.





NOUVELLES DIVERSES

ALLEMAGNE

Le Musée de Bismarck à Schonhausen. — On vient d'ouvrir à Schonhausen un véritable musée destiné à attirer un très grand nombre de visiteurs, car il contient tous les objets qui ont été offerts au prince de Bismarck pendant son passage aux affaires. Les témoignages de reconnaissance adressés à l'ex-chancelier par l'Allemagne sont si nombreux que trois maisons de maître étaient trop petites pour les contenir. On a dû, par suite, les réunir dans un local spécial pour les exposer à l'admiration du public. Les portraits du prince, les objets d'art de toutes sortes, les lettres de bourgeoisie qui ne sont pas moins qu'au nombre de cinquante, les adresses de remerciement, les diplômes d'honneur; en un mot, tout ce que l'imagination allemande a pu inventer pour prouver son admiration envers Bismarck, se trouve réuni là et constitue un ensemble très curieux. Nous signalons ici ce musée non parce qu'il rappelle la personne du prince, mais parce qu'il permet de se rendre compte de la situation des Arts décoratifs en Allemagne. — *Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe Vereins in München).*

La façade peinte de la brasserie de Tucher à Berlin. — Au moyen âge et pendant la Renaissance, les maisons peintes à l'extérieur étaient assez nombreuses. En Italie aussi bien qu'en Allemagne, il y avait un grand nombre de peintres habiles à décorer les façades des édifices, et plusieurs de leurs œuvres sont arrivées jusqu'à nous. Cet art n'est pas abandonné de nos jours et, pour le prouver, nous citerons la façade nouvellement peinte de la brasserie de Tucher à Berlin.

Cette brasserie se trouve au croisement de la Fredericstrasse et de la Taubenstrasse. C'est un édifice dans le style nurembergeois, avec de hauts frontons, des toits en pente raide, des cheminées massives, des groupes de fenêtres rapprochées et des balcons finement sculptés; mais, en somme, l'ensemble est assez simple et les façades offrent de larges espaces vides tout disposés pour recevoir des peintures décoratives. Actuellement, il n'y a que la façade sur la Fredericstrasse qui soit terminée, et nous allons en dire quelques mots.

Cette peinture, ou plutôt ce tableau d'histoire a été exécuté par les peintres Eisgneber et Kreling, d'après les cartons du professeur Wanderer, de Nuremberg; il représente l'épisode qui termine la lutte entre le margrave de Brandebourg et la ville impériale de Nuremberg, au milieu du xve siècle. Après la conclusion de la paix entre les deux partis, en 1455, le margrave vainqueur fit son entrée triomphale à Nuremberg, accompagné de sa femme et des seigneurs de sa suite. Il fut reçu par le Conseil de la ville et par une députation de bourgeois qui donnèrent une fête magnifique en son honneur.

C'est cette entrée triomphale du margrave que représente le tableau du professeur Wanderer. La composition en est fort bien comprise. Les personnages, de grandeur naturelle, sont habillés dans les costumes de l'époque, et l'auteur s'est attaché à respecter la vérité historique dans tous les détails. Il a certainement très bien réussi : l'effet général est très remarquable, et cette tentative, fort heureuse, sera vraisemblablement imitée. — *(Maler-Zeitung.)*

Le Musée de Gmund. — Depuis longtemps, M. Erhard, conseiller de commerce à Gmund, employait ses loisirs à collectionner des objets se rapportant à l'histoire de la ville : tableaux, statues, objets d'art, costumes, bijoux, etc. Par un acte de libéralité généreuse, il a fait don de son intéressante collection à la ville de Gmund, qui se trouve ainsi posséder un musée artistique fort curieux et tout à fait digne d'attirer de nombreux visiteurs. — *(Bayerische Gewerbe Zeitung.)*

AUTRICHE

L'Exposition du théâtre a Vienne. — Au mois de mai prochain, aura lieu, à Vienne, dans la rotonde du Prater, une exposition universelle de la musique et du théâtre.

Elle se divisera en deux parties. L'une retracera le développement historique, artistique et technique de la musique et du théâtre. La seconde (qui nous intéresse plus spécialement) sera consacrée à tout ce qui touche à l'histoire de la décoration théâtrale, aux costumes, aux instruments de musique, etc.

Le Prater et les jardins annexes ne seront point trop vastes pour contenir la foule des objets que comprendra une telle exposition, laquelle est organisée sur un plan grandiose. On y réunira le passé et le présent. Près du Prater, on construit un théâtre sur le modèle de Bayreuth. La plupart des pays européens y prendront part. En Allemagne, les théâtres royaux ont assuré leur concours. L'Angleterre a son comité. La France a également le sien.

C'est à la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs que l'on s'est adressé pour l'organisation de la section française. Le Comité nommé par l'Union centrale se compose de : MM. Georges Berger, *président;* Henri Bouilhet, Germain Bapst, Delammarre-Didot, Crépinet, Ephrussi, Mathieu et Metman.

Malheureusement, le peu d'argent dont dispose cette Commission ne permettra pas de donner à l'exposition française l'importance qu'elle devrait avoir. En effet, durant les trois derniers siècles, l'art dramatique et la musique ont eu leurs plus brillants représentants dans notre pays. Que de souvenirs se rattachent aux acteurs célèbres! Que de maquettes de décors, que de costumes! Les collections particulières pourraient fournir un précieux contingent. Le musée de la Comédie-Française contient des œuvres inestimables qu'il serait facile d'envoyer à Vienne. Nous souhaitons que la Commission française parvienne à tourner promptement les difficultés qu'elle rencontre pour accomplir la mission qui lui a été confiée. Il serait grand dommage que la France ne fût pas représentée en cette occasion avec l'éclat que semblent rechercher les autres peuples auxquels la Direction de l'Exposition théâtrale a fait appel.

Un vitrail commémoratif. — On vient de placer dans une des églises de Vienne un vitrail destiné à perpétuer le souvenir du mariage de l'archiduchesse Marie-Valérie avec l'archiduc François-Salvator. Ce vitrail se divise en trois parties. Celle du centre représente la Sainte Vierge, la tête entourée d'une couronne de rayons et ayant à ses pieds le couple archiducal à genoux. La princesse est revêtue de sa robe blanche de mariée; l'archiduc porte son uniforme de dragon dont la coupe moderne et les couleurs pâles ont dû être certainement une source de difficultés pour le peintre. Dans la partie gauche sont représentés l'empereur et l'impératrice, parents de la mariée, à droite l'archiduc Charles-Salvator et Mme Marie-Immaculée, parents du marié. Ce vitrail est dû au peintre Georges Teibler.

ÉTATS-UNIS

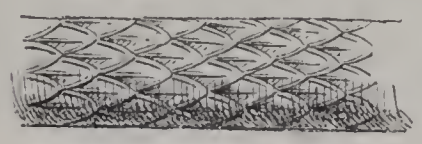
Exposition de bijoux en argent et de miniatures a Liverpool. — Une intéressante collection de bijoux en argent et de miniatures vient d'être exposée dans la galerie de tableaux de l'*Art Club*, à Liverpool, où le public pourra la visiter pendant quelques jours. La partie la plus importante de cette exposition est, sans contredit, celle qui comprend les anciens bijoux islandais en argent. Ils remontent, presque tous, à une époque fort reculée, néanmoins aucun ne date des premiers temps du christianisme; le plus ancien est un collier orné d'un crucifix qui est, par conséquent, postérieur à l'apparition du christianisme en Islande. Ces bijoux sont cependant fort curieux, car ils montrent le degré d'habileté auquel étaient arrivés les artistes de cette époque reculée. Ils savaient certainement faire le filigrane aussi bien que les ouvriers italiens modernes ou que les Maltais. Il y a, par exemple, des broches qui sont d'un travail tout à fait délicat.

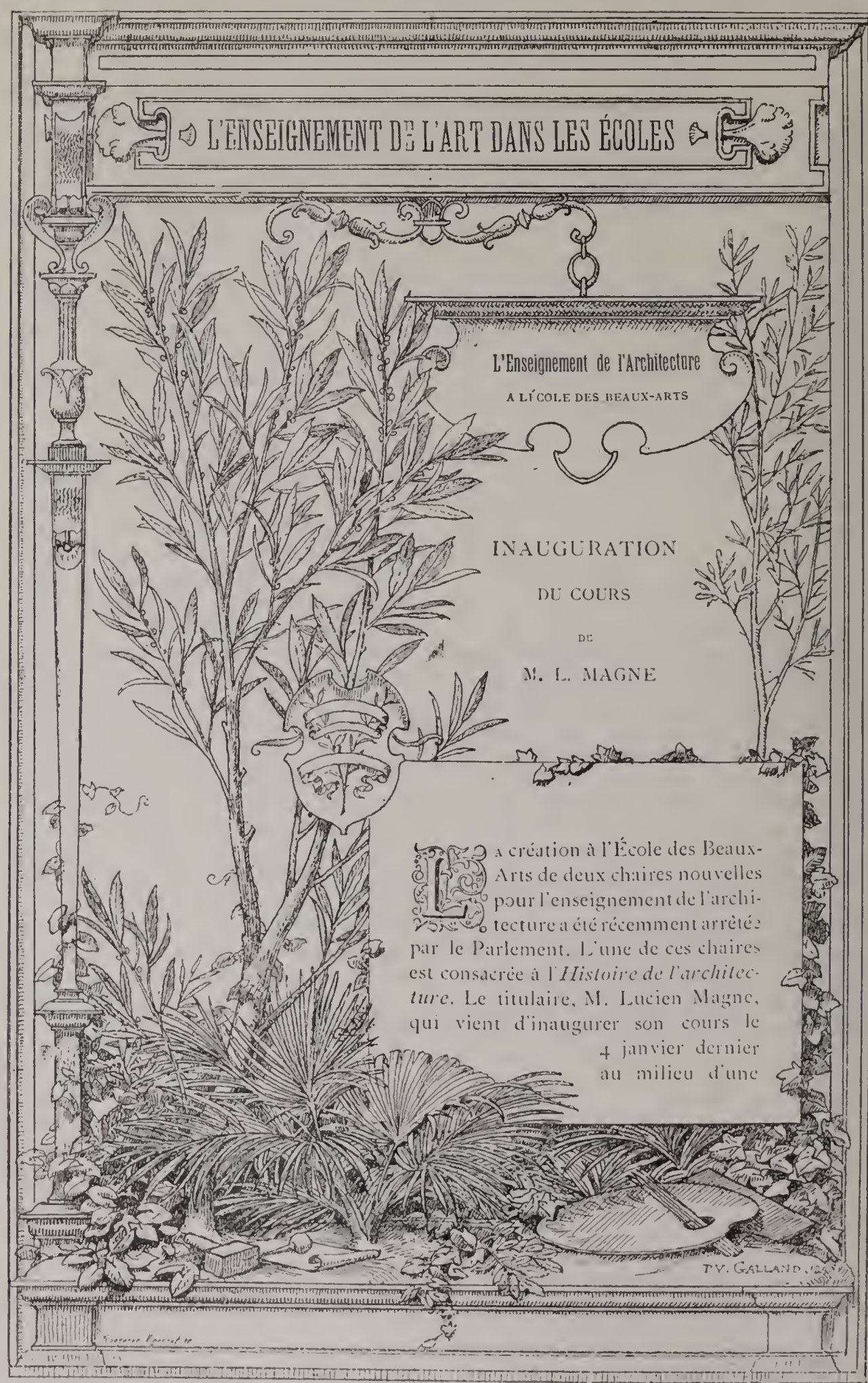
De tous ces bijoux, le plus curieux sans contredit est une ceinture ornée d'insignes maçonniques. Rien n'indique la date de fabrication de cette ceinture, on sait seulement qu'elle est très ancienne, et l'on se demande comment les ouvriers de cette époque ont pu avoir connaissance des insignes des francs-maçons. On n'a pas encore trouvé de réponse satisfaisante à cette question.

A côté de cette collection islandaise, les autres bijoux exposés font assez triste figure; ils appartiennent, pour la plupart, au temps de la reine Anne et des deux premiers Georges. Le plus ancien de tous est daté de 1577. Outre les bijoux anglais, il y en a aussi quelques-uns de Suède, d'Allemagne et de Russie, mais en petit nombre.

La collection de miniatures est également digne d'attirer l'attention; elle contient quelques portraits tout à fait remarquables. Tel est, par exemple, celui de Napoléon Ier peint par Isabey. Ce portrait, peint probablement à l'époque où Napoléon était à l'apogée de sa gloire, nous représente le grand homme encore jeune et plein de santé. Le visage est extrêmement expressif, l'attitude à la fois simple et noble; enfin, cette miniature est un véritable petit chef-d'œuvre.

Il serait difficile de citer tous les portraits qui le mériteraient. Tout ce qu'on peut dire c'est que cette Exposition est des plus intéressantes et mérite, à tous égards, d'être visitée.





La création à l'École des Beaux-Arts de deux chaires nouvelles pour l'enseignement de l'architecture a été récemment arrêtée par le Parlement. L'une de ces chaires est consacrée à l'*Histoire de l'architecture*. Le titulaire, M. Lucien Magne, qui vient d'inaugurer son cours le 4 janvier dernier au milieu d'une

brillante assistance, est un homme dont le talent et les idées ont pu être souvent appréciés par nos lecteurs dans cette Revue où il a publié nombre d'études, notamment sur l'*Habitation moderne*. Partisan convaincu des doctrines de Viollet-le-Duc, il représentera à l'École des Beaux-Arts un élément jeune et des théories qui, pour avoir été depuis longtemps sanctionnées par des esprits éminents, n'ont pas cependant encore été acceptées par le corps académique dont l'influence étreint si vigoureusement l'enseignement de notre École des Beaux-Arts.

La seconde chaire créée sous l'inspiration du Parlement sera consacrée à l'*Histoire de l'architecture française*. Le titulaire n'en est point encore désigné, mais il est entendu que ce sera un admirateur avoué et résolu de l'architecture gothique, laquelle, comme on sait, continue à l'heure qu'il est à être considérée d'un œil fort sévère au sein de l'Institut.

Ainsi donc, de par la volonté du Parlement, grâce à ces deux cours nouvellement institués, voici l'esprit moderne qui, goutte à goutte, s'infiltre dans l'enseignement solennel et glacé de notre académie d'architecture. Est-ce le commencement d'une campagne qui va se poursuivre? Est-ce un incident uniquement amené par un caprice ministériel ou par la surprise d'un vote des Chambres? Il est certain que l'événement, dans l'un ou l'autre cas, n'en est pas moins gros de conséquences. Le plus curieux, c'est l'attitude des adversaires en présence. Des deux côtés, on s'observe en silence. Nulle protestation. Ceux-ci n'ont pas plus l'air de s'apercevoir qu'on introduit dans leur camp, jusque-là strictement fermé, l'équivalent de la manœuvre subtile du cheval de Troie, que ceux-là n'affectent la joie des nouvelles positions conquises. Faut-il s'attendre aux éclats jadis excités par le décret de 1863? En tous cas, il est piquant de constater que l'introduction des deux nouveaux éléments dont nous parlons dans l'enseignement de l'architecture à l'École des Beaux-Arts ne modifie pas l'ancien ordre de choses, lequel continue à fonctionner comme si de rien n'était.

Pour l'édification de nos lecteurs, voici comment est distribué aujourd'hui l'enseignement de l'architecture à l'École des Beaux-Arts.

Il comprend une partie théorique et une partie pratique.

L'enseignement théorique est donné dans des cours oraux, au premier rang desquels figure le cours de *Théorie de l'architecture*, fait par M. Edmond Guillaume. L'esprit de cet enseignement, on le connaît: il est traditionnel. Le professeur s'attache à déduire la théorie de la composition moderne de l'étude des œuvres anciennes et principalement de celles de l'antiquité classique. M. Edmond Guillaume rédige, en outre, les programmes de composition architecturale. Ces programmes sont donc l'expression du cours de théorie.

Les autres cours théoriques comprennent : 1° cours de mathématiques et de science; 2° cours de construction théorique (sans exercices pratiques sur le chantier, ce qui est une lacune regrettable); 3° cours de législation et d'histoire générale; 4° enfin les deux cours nouvellement créés : *Histoire de l'architecture* et *Histoire de l'architecture française*.

Quant à l'enseignement pratique, il comprend le développement, dans les ateliers, des programmes proposés par M. Ed. Guillaume. Ces ateliers sont dirigés : les uns, à l'intérieur de l'école, par MM. Guadet, Ginain, Moyaux, professeurs de l'Etat; les autres, à l'extérieur de l'école, par des professeurs libres, MM. Raulin, Pascal, Redon, Blondel, Laloux, Daumet et Girault.

Les élèves appartiennent soit à un atelier intérieur, soit à un atelier extérieur, à leur choix, et prennent part aux concours au même titre. Le seul avantage des ateliers intérieurs est d'être gratuits.

On voit donc nettement, d'après cette indication, que, dans l'enseignement de l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts, trois cours semblent se faire concurrence ou, tout au moins, constituer double emploi :

1° Celui de la théorie de l'architecture, de M. Edmond Guillaume;

2° Celui de l'histoire de l'architecture, de M. Lucien Magne.

3° Celui de l'histoire de l'architecture française.

Ces cours feraient indubitablement double emploi si, d'une part, l'appréciation faite de nos jours des œuvres du passé pouvait avoir un caractère absolu, et si, d'autre part, la

théorie à déduire de l'étude des œuvres avait le même caractère.

Mais il n'en est pas ainsi, il n'en pourra pas être ainsi, surtout avec les deux chaires nouvelles que l'on vient de créer. Chaque professeur procédant selon ses tendances personnelles, il en résultera que le cours de M. Magne, par exemple, aboutira à des conclusions très probablement différentes de celles des autres cours. A plus forte raison, le cours d'architecture française aura pour objet de faire pénétrer dans l'école l'étude des productions artistiques des autres pays, principalement celles du XIIe au XIIIe siècle, en suivant le mode d'analyse de Viollet-le-Duc. Et ainsi pour chacun!

Donc, il n'y aura pas double emploi. Mais s'il n'y a pas double emploi, alors c'est la concurrence ou l'antagonisme. Impossible de sortir de ce dilemme!

Encore un coup, telle est la situation. C'est de nouveau — comme en 1863 — la lutte qui reprend entre les idées modernes et les idées traditionnelles représentées par l'Institut.

Et la foudre qui va partir
Toute prête à crever la nue,
Ne peut plus être retenue...

Mais, cette fois, en tentant de s'introduire à l'Ecole des Beaux-Arts, l'esprit moderne est l'expression de l'opinion publique qui, sans s'embarrasser de querelles byzantines et de questions de coteries, ne demande qu'une chose, c'est que l'architecture de nos jours parvienne à l'intéresser, à l'émouvoir, comme toute œuvre d'art, et qu'en même temps elle se plie aux exigences de la vie contemporaine en utilisant tous les progrès réalisés dans la science de la construction.

Victor CHAMPIER.

VILLE DE PARIS

CRÉATION D'UN COURS DE COMPOSITION

POUR LE BREVET D'INSTITUTRICE

On sait que M. Buisson, directeur de l'enseignement du dessin au Ministère de l'Instruction publique, a obtenu, grâce à un vote des Chambres, un crédit important pour introduire l'enseignement manuel dans toutes les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices. Il y a en France 170 écoles où se préparent les candidats au diplôme d'instituteurs ou d'institutrices: 86 pour les hommes, 84 pour les femmes. Dans les écoles d'hommes, cet enseignement manuel comprend l'étude du fer et du bois; dans les écoles de femmes, la couture et la broderie appliquées à la lingerie. Tout candidat au diplôme doit donc subir un concours comportant un dessin d'après le relief et une composition décorative.

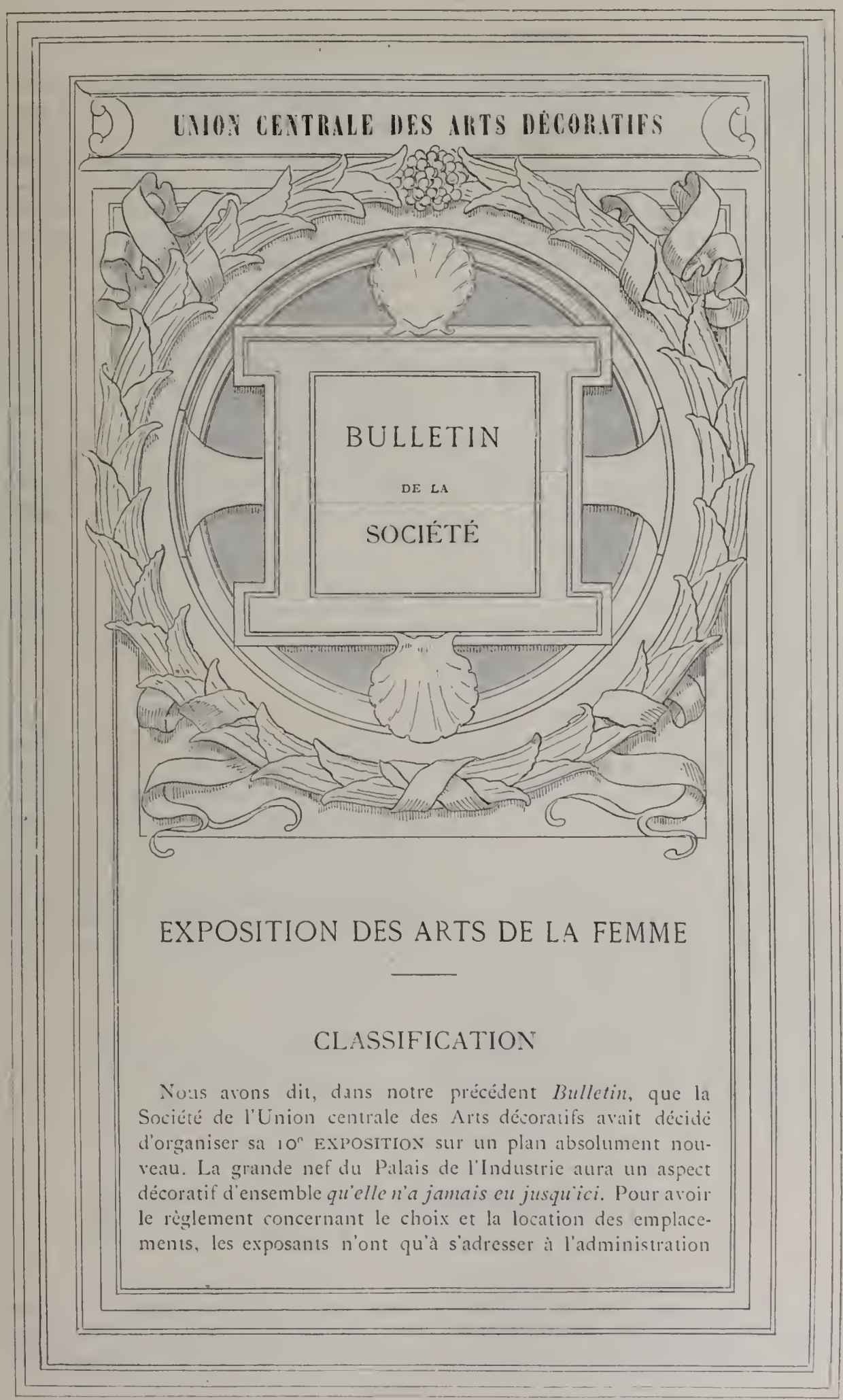
Le directeur de l'enseignement du dessin de la Ville de Paris, ayant remarqué la faiblesse des concours de femmes dans les compositions ayant rapport aux travaux à l'aiguille, a demandé à M. Paul Colin d'établir un cours spécial à Paris, en vue de la préparation à cette partie spéciale de l'examen des candidates au brevet d'institutrice.

M. Paul Colin vient de constituer ce cours qui comporte l'étude de la décoration par les différentes applications des formes géométriques de la plante, des fleurs et des fruits.

Ce cours est fait à l'école de la rue Blomel, par Mlle Gauthier.

Comme ce n'est qu'à Paris que les candidates pourraient en profiter, le directeur de l'enseignement du dessin de la Ville de Paris compte demander à M. Buisson un crédit destiné à permettre aux candidates des départements de venir suivre ce cours durant quinze jours.

Nous publierons prochainement quelques-uns des modèles que Mlle Gauthier compose pour son cours: il y a là des broderies, des lettres ornées pour lingerie, etc., dont l'étude sera intéressante pour les nombreuses candidates qui, dans l'impossibilité de suivre les leçons du nouveau professeur, en trouveront du moins l'écho dans cette Revue.



EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

CLASSIFICATION

Nous avons dit, dans notre précédent *Bulletin*, que la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs avait décidé d'organiser sa 10e EXPOSITION sur un plan absolument nouveau. La grande nef du Palais de l'Industrie aura un aspect décoratif d'ensemble *qu'elle n'a jamais eu jusqu'ici*. Pour avoir le règlement concernant le choix et la location des emplacements, les exposants n'ont qu'à s'adresser à l'administration

de notre Société (*Palais de l'Industrie, porte* VII).

Voici la classification qui a été adoptée :

SECTION MODERNE

Groupe I. — *Beaux-Arts :* Peinture, sculpture, gravure, dessins, photographies, œuvres exécutés depuis 1871 par les femmes.

Groupe II. — *Enseignement :* 1re classe : école de dessin; 2e classe : écoles d'art décoratif ou des arts industriels; 3e classe : écoles professionnelles d'art appliqué à l'industrie : 4e classe : institutions pour le développement des arts de la femme.

Groupe III. — *Industrie, objets à l'usage de la femme :* 5e classe : mobilier, ouvrages du tapissier et du décorateur, tapis, tapisseries, etc.; 6e classe : maroquinerie, tabletterie, lunetterie, bimbeloterie, jouets, vannerie, brosserie, coutellerie; 7e classe : tissus de soie, de laine, de lin, de coton; 8e classe : dentelles, tulles, broderies, passementeries, crochet, ouvrages de dames; 9e classe : vêtements, lingerie, modes, chapeaux, accessoires du vêtement, chaussures, gants, ombrelles, etc. : 10e classe : joaillerie, bijouterie, orfèvrerie; 11e classe : éventails, écrans; 12e classe : fleurs artificielles, plumes; 13e classe : coiffure, cheveux; 14e classe : librairie, papeterie, publications et journaux de modes, etc.; 15e classe : industries ménagères.

SECTION RÉTROSPECTIVE

Groupe IV. — *Histoire du costume :* 1re série, antiquité : restitutions d'intérieurs et de types (Perse, Assyrie, Grèce, Rome, etc.) d'après les monuments, les statues, les peintures, les vases, etc.; 2e série, moyen âge : restitutions analogues; 3e série, Renaissance : restitutions analogues; 4e série : costumes nationaux des divers peuples du monde; 5e série : costumes nationaux de la France par provinces; 6e série : histoire de la mode parisienne : groupes, mannequins, vitrines, restitutions de salons et boudoirs féminins des principales époques de la mode : 7e série : fragments de costumes, étoffes, passementeries, etc.; 8e série, exposition d'œuvres d'art : tableaux, miniatures, sculptures, dessins, etc., depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, montrant les transformations de la mode.

Groupe V. — *Objets usuels :* 9e série, ornements de la femme : bijouterie, joaillerie, etc., coiffures, chaussures, ceintures, peignes, éventails, etc.; 10e série, instruments de toilette : miroirs, trousses, ciseaux, etc.; 11e série, instruments de travail : navettes, métiers, etc.; 12e série : objets divers historiques, ayant appartenu à des femmes célèbres.

Groupe VI. — *Travaux d'art féminins :* 13e série : beaux-arts, peinture, sculpture, gravure, dessins, etc.; 14e série : broderies; 15e série : tapisseries; 16e série : dentelles; 17e série : divers.

ATELIERS

Groupe VII. — Métiers Jacquard pour soieries et rubans; métiers à lacets et à passementeries; métiers brodeurs mécaniques; métiers à dentelles mécaniques; dentelles et broderies à la main; ateliers d'éventaillistes; atelier de bijouterie; atelier de bimbeloterie; atelier pour la fabrication des fleurs artificielles; métiers à bonneterie, bas, jerseys, etc.; atelier de décoration sur céramique et sur verre; restitutions d'ateliers féminins anciens.

CONCOURS NATIONAUX

Écoles d'art décoratif; écoles professionnelles.

CHAMBRE SYNDICALE DE LA COUTURE

ET DE LA CONFECTION POUR DAMES

Le Conseil d'administration de l'Union centrale a tenu à associer directement à son œuvre la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames. Le 15 décembre dernier, le directeur de l'Exposition, M. Marius Vachon, adressait au président de

cette Chambre syndicale, M. Brylinski, une lettre lui demandant de saisir ses collègues d'une proposition d'adhésion à l'œuvre de notre Société.

Dans sa réunion du 16 décembre, l'Assemble générale de la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames a voté, à l'unanimité, le projet de délibération qui suit :

« L'Assemblée générale des membres de la *Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames*, après avoir étudié le programme de l'« Exposition des arts de la femme », et entendu les explications les plus complètes et les plus précises sur le but de l'exposition, et sur les conditions de participation, décide, à l'unanimité, d'inviter instamment les adhérents de la Chambre à répondre à l'appel de l'*Union centrale des Arts décoratifs*. Une telle entreprise, organisée avec un goût délicat et avec une grande sévérité dans les admissions, par une Société d'utilité publique qui ne poursuit d'autre objectif que de servir les intérêts des industries parisiennes, est de nature à favoriser la prospérité de la corporation.

» En nommant membres des Comités de patronage et d'organisation le président, le vice-président et plusieurs membres de la Chambre syndicale, l'*Union centrale des Arts décoratifs* a témoigné hautement de son désir d'associer étroitement notre institution à l'œuvre qu'elle poursuit; nous avons le devoir d'y répondre par une adhésion aussi nette que chaleureuse.

» Les membres et les adhérents de la *Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames* tiendront à honneur, en exposant l'année prochaine, de représenter brillamment notre corporation, et de prouver, par des créations originales et parfaites, la vigueur et la fécondité du génie parisien dans notre belle industrie.

» *Le Président de la Chambre syndicale,*
» BRYLINSKI;

» *Le Vice-Président de la Chambre syndicale,*
» MORHANGE. »

BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(3, place des Vosges.)

Relevé numérique par profession des artistes et des artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant l'année 1891 :

Professeurs.....	33
Sculpteurs.....	730
Peintres.....	635
Dessinateurs.....	1,724
Décorateurs.....	288
Graveurs.....	327
Ciseleurs.....	64
Architectes.....	275
Bijoutiers.....	65
Ébénistes.....	196
Divers.....	889
	5,226

Dont 2,362 le jour et 2,864 le soir.
7,032 ouvrages ont été consultés.

DONS PRINCIPAUX

DURANT L'ANNÉE 1891

M. Charles HUTIN : Échantillons de tissus de toutes sortes, formant une collection complète de l'histoire textile.

M. NICOLET : Carrelages, mosaïques.

M. CALAVAS : Papiers peints anglais.

M. Albert de ROTHSCHILD : Catalogue photographié des tableaux et objets d'art de sa collection (2 vol. richement reliés).

M. RIMMEL : *Souvenirs de l'Exposition universelle de 1867* (1 vol. in-8°).

M. ROSSIGNEUX : Étoffe tissée en verre et étoffe portant la marque de la fabrique d'Oberkampft.

M. J. MACIEL : Collection de photographies représentant les carrosses du palais de Lisbonne et des monuments portugais.

M. J. Maciet : Cahier de gravures représentant des lits par Ranson (XVIIIe siècle).

M. Hutin : Modèles des bronzes d'ameublement de la maison Roy (1 vol. in-folio).

M. Maple : Catalogue illustré d'ébénisterie de la maison Maple et Co, de Londres.

M. Drouet : Trois volumes de rubans.

M. Metmann : Trois albums de costumes modernes.

M. Bourgeois : Album de céramique moderne.

M. Darcel : Lot d'étoffes anciennes.

M. Beraldi : Estampes et livres (1872-1892).

ACHATS PRINCIPAUX

DURANT L'ANNÉE 1891

L'Art du brodeur, par de Saint-Aubin (1 vol. in-folio).

Dentelles de Venise, 1625, par Cesare Vecellio (2 vol. in-12).

Collection de dessins et de modèles de dentelles, acquise à la vente Dupont-Auberville.

Vingt-neuf albums et volumes japonais contenant des modèles divers (acquisition faite à la vente Ph. Burty).

Collection encyclopédique d'ornements, architecture, vêtements, mobilier religieux, mosaïques; 9 vol. grand in-folio acquis à la vente Perin.

En résumé, le conservateur de la Bibliothèque de l'*Union centrale*, M. A. de Champeaux, a, durant l'année 1891, acheté cent dix-huit ouvrages et d'importantes collections de dessins, de modèles d'étoffes, etc.

Il convient ici de signaler à part la série de dons faits généreusement par M. Charles Hutin, mentionnés ci-dessus.

Frappé des services que rend chaque jour aux travailleurs la Bibliothèque de l'*Union centrale*, M. Charles Hutin, peintre, dont les œuvres ont été remarquées à plusieurs de nos expositions, résolut d'augmenter le nombre des documents que possède cet établissement, et il a réuni dans ce but un nombre très considérable d'étoffes de tout genre, de tissus d'ameublement, de soieries et de dentelles, qu'il se propose de lui donner successivement après avoir entouré chacun de ces échantillons d'un encadrement disposé avec beaucoup de goût. La série remise par M. Hutin à la place des Vosges renferme déjà vingt-quatre grands volumes reliés; et ce généreux amateur annonce l'intention de donner un développement bien plus considérable à cette collection spéciale qui conservera son nom.

Le Directeur-gérant, Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

Imp. Phot. ARON Frères, à Paris.

PORTES D'ARMOIRES SCULPTÉES (XVIIe et XVIIIe Siècles)

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

HISTOIRE D'UNE EXPOSITION AJOURNÉE

A Monsieur Émile GALLÉ,

Maître-Verrier, à Nancy.

Cher Monsieur,

J'ai la manie de garder les lettres et de les classer — j'entends celles qui me viennent des gens que j'aime ou qui contiennent matière à penser; — je relisais récemment les vôtres : dans l'une d'elles, vous montriez un grand enthousiasme pour l'exposition de la plante dont vous aviez lu le programme; — dans une autre, vous me demandiez avec tristesse pourquoi l'Union centrale avait renoncé à faire en 1892 cette exposition. Vous ajoutiez, avec un peu d'ironie, qu'il ne suffit pas d'avoir des idées généreuses, qu'il faut encore les savoir défendre et surtout les faire triompher.

J'ai feint de ne pas comprendre, il me déplaisait de prendre un parti dans la débâcle de cette affaire, mais il faut bien que je sorte de cette réserve, car ce n'est plus vous seul qui me malmenez, j'ai reçu des lettres plus dures que la vôtre, et des gens sont venus me dire : « Nous avions confiance en vous — votre idée nous allait; — nous avons commencé des études, fait des modèles, exécuté des pièces, dont la plante était le thème et que nous destinions à l'exposition, qu'allons-nous en faire? »

Me voici donc en cause : on me prouve clair comme le jour que je suis responsable envers ceux qui ont cru aux promesses de l'Union centrale et qui ont suivi son programme; un de ces quatre matins, je serai assigné par huissier, pour avoir osé dire que la fleur est un modèle toujours jeune et que, de la racine à la feuille, la plante est un motif éternel d'inspiration pour l'artiste.

Quoi qu'il en soit de l'imprudence qu'il peut y avoir de formuler une idée, je dois une réponse à tous ceux qui m'ont questionné, et si je m'adresse à vous, mon cher maître, c'est que, mieux que tout autre, vous avez compris ce qui a trait aux arts délicats qui dérivent de la plante.

L'idée d'en faire le prétexte d'une exposition spéciale, le thème d'une étude approfondie, le retour logique vers un style et surtout une profitable leçon de goût, cette idée est dans l'air : tout le monde l'a eue, l'a ou l'aura, et si j'en suis devenu l'éditeur responsable, cela remonte à treize ans déjà.

L'Union centrale des Arts décoratifs n'existait pas encore en sa forme actuelle, il y avait deux Sociétés : l'une qui avait fait ses preuves et qui, logée à la place des Vosges, avait pour clients les artistes et les ouvriers de l'atelier ; l'autre qui débutait sous la présidence du jeune duc de Chaulnes, et qui venait d'ouvrir son musée au Pavillon de Flore.

C'est à la place des Vosges, au commencement de l'année 1879, que je proposai au Comité que présidait M. Édouard André un plan d'expositions divisionnaires, où les produits artistiques de nos industries étaient classés par matières : les métaux, le bois, les tissus, le papier, les dépouilles animales, la pierre, la terre et le verre formaient les chapitres de ce programme, le dernier chapitre était consacré à la « plante », ou plus exactement à la « fleur », pour m'en tenir au texte de ma lettre.

La proposition fut acceptée ; on la renvoya à l'étude de la Commission consultative dont M. Paul Mantz était le directeur, et c'est chez lui, il doit s'en souvenir, qu'un soir, avec notre ami Sauvageot, mort depuis, nous fîmes tous trois le programme définitif des expositions technologiques — le mot est de lui, il fit fortune ; — et le projet fut présenté, approuvé et voté à la séance suivante.

Ces expositions ont eu lieu, elles ont eu la faveur du public, elles ont donné tout le résultat attendu. C'est après la fusion des deux Sociétés que, plus forte et plus active, l'Union centrale des Arts décoratifs a fait successivement :

En 1880, l'exposition du métal ;

En 1882, l'exposition du bois, des tissus et du papier ;

En 1884, l'exposition de la pierre, de la terre et du verre.

Vous le savez, c'est à cette dernière exposition, Monsieur, que vous avez paru avec l'éclat chatoyant de vos cristaux merveilleux et que vous avez rivalisé d'art, d'esprit et d'invention avec notre ami regretté E. Rousseau.

Il restait encore à présenter les métiers et les arts qui dérivent de l'ivoire, de la nacre, de l'écaille, des os et des plumes ; tous les travaux de reliure et de gainerie qui ont pour élément le cuir et les peaux ; il y avait surtout à faire l'exposition de la « plante », mais ce qui n'avait paru d'abord qu'une idée gracieuse et nouvelle prenait, à mesure qu'on la pénétrait, une importance si grande qu'on en reculait l'exécution pour la mieux étudier et s'y préparer davantage.

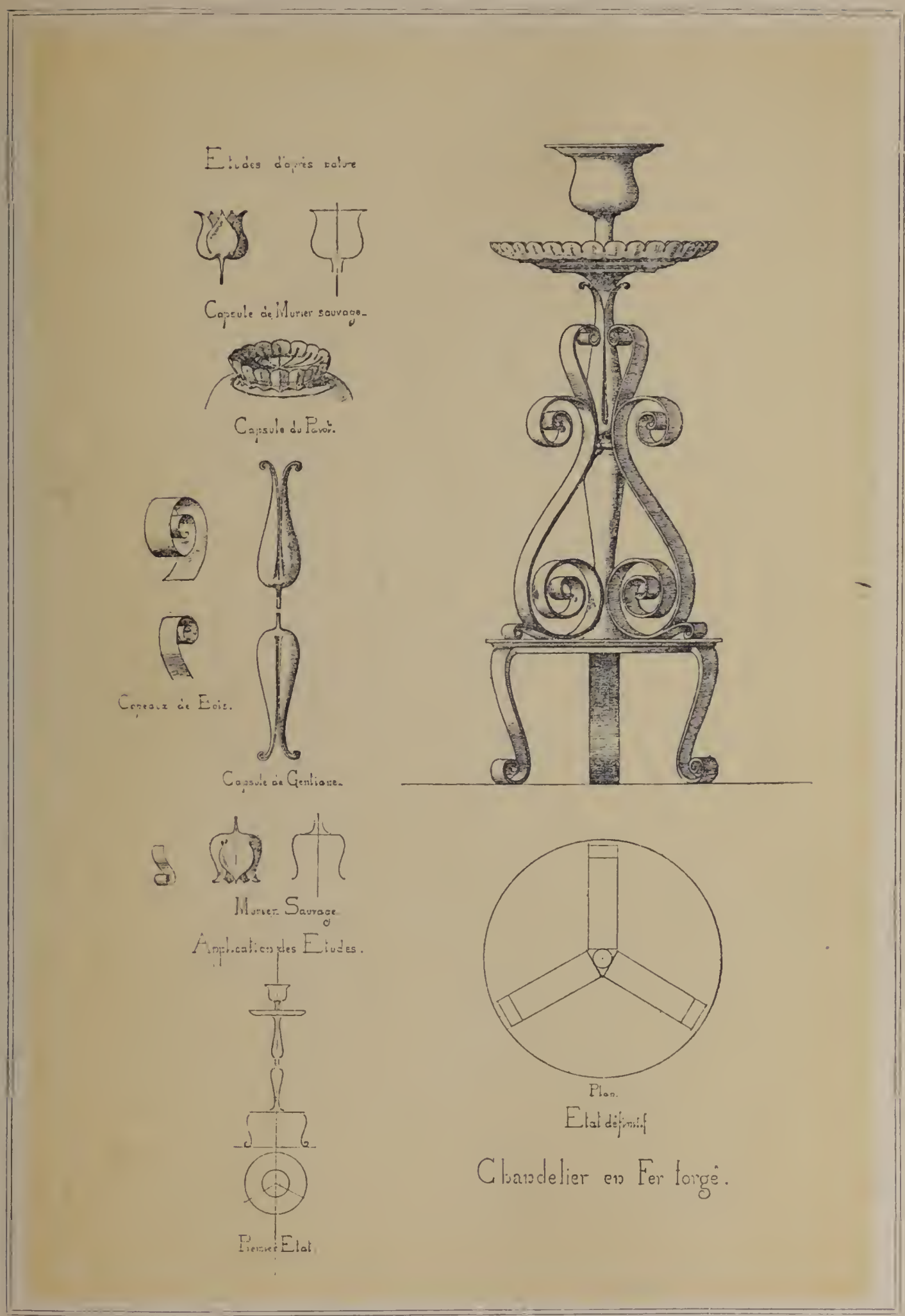
On attendit jusqu'en 1887, puis on hésita encore ; on crut mieux faire de ne pas engager une aussi grosse partie à la veille de l'Exposition universelle de 1889 ; il parut plus sage de ne faire qu'une exposition récapitulative, une sorte de répétition générale, car il eût été imprudent de se livrer à une étude et de donner publiquement une leçon de goût dont les étrangers n'auraient pas manqué de recueillir les fruits.

Ce n'est donc qu'après l'Exposition de 1889 que le projet fut repris, et c'est dans la séance du 25 avril 1890 que M. Antonin Proust, alors président de l'Union centrale, me demanda de rédiger le programme d'une exposition de la plante.

Ce programme, vous le connaissez, je n'y reviens pas ; il a été publié dans la *Revue*, et l'accueil qui lui a été fait au sein du Comité, dans l'industrie et dans les arts, par la presse et par le public, cet accueil a dépassé ce qu'on en attendait : il prouva que l'idée était mûre, qu'elle venait à point et qu'elle était comprise, devinée, acceptée sans commentaires. C'était un succès déjà, et l'on se mit immédiatement à l'œuvre.

On avait décidé de n'ouvrir qu'en 1892 l'exposition de la plante ; il convenait d'accorder un certain repos aux bons travailleurs après le grand concours de 1889 : les impatients avaient Londres et Moscou où on les conviait déjà. Pour les studieux et les réfléchis, ce n'était pas trop de deux années pour herboriser, dessiner, composer et exécuter tout ce qu'on entrevoyait dans une ère rajeunie d'invention et de décor.

LA PLANTE APPLIQUÉE A LA COMPOSITION DÉCORATIVE



ÉTUDES POUR LA DÉCORATION D'UN CHANDELIER EN FER FORGÉ

PAR M. EDME COUTY

(Pour un ouvrage en préparation à la librairie Quantin.)

Mais vous savez, mon cher Monsieur, que les Sociétés grandes et petites ont leurs révolutions, on joue à la politique dans tous les milieux, et de Nancy, où vous vivez si tranquille, vous avez pu suivre les petites querelles de notre Union centrale : notre ancien président, M. Antonin Proust, se retira et fut remplacé par M. Georges Berger.

La fortune de la « plante » n'en pouvait pas souffrir, direz-vous; elle avait tout à gagner même, en passant aux mains de l'homme qui, en 1867, avait reçu les leçons de Le Play, qui, en 1878, avait organisé avec une merveilleuse entente l'Exposition des nations étrangères, et qui venait de donner la mesure de sa prodigieuse activité en 1889.

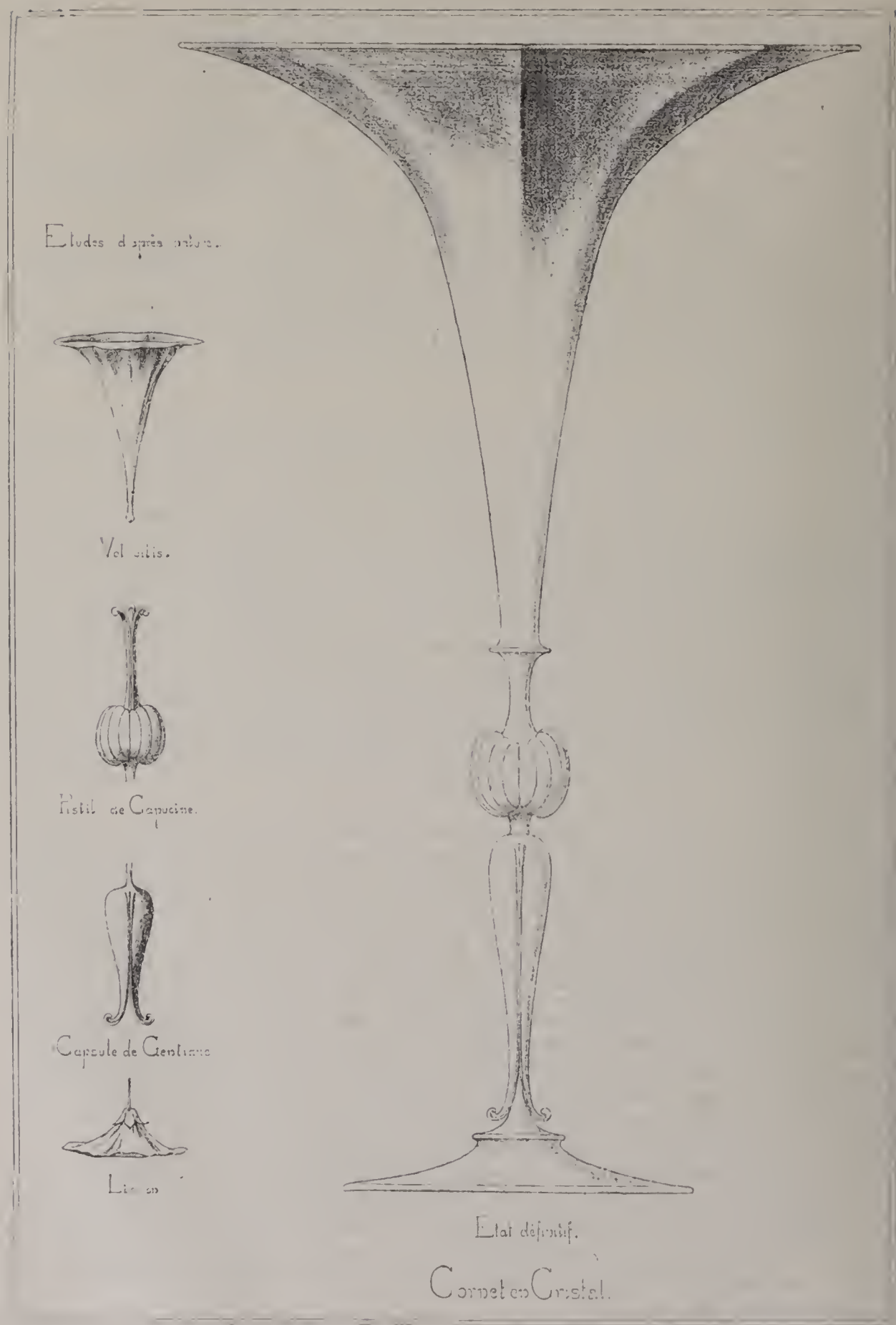
C'est exact, et cependant j'eus peur : il me paraissait douteux qu'après la colossale entreprise d'une Exposition universelle qui remplissait une ville et remuait un monde, G. Berger consentît à donner son temps à une exposition aussi spéciale, aussi réduite. J'avais tort, il ne craignit pas de faire ce qu'un esprit moins généreux eût regardé comme un amoindrissement, et quand il eut étudié notre programme, il s'y donna avec la générosité et l'ardeur qui sont le propre de sa nature.

C'est ici que commence l'histoire vraiment curieuse de cette exposition sinon avortée, du moins différée sans cesse et encore remise. La Commission d'étude était composée de : MM. Guillaume, Courajod, Lafenestre, Lefebure, Duplessis et de moi; MM. Marius Vachon et P. Lorain y étaient adjoints comme secrétaire et comme architecte. Si je vous cite ces noms — et j'en aurais beaucoup d'autres à dire, — c'est qu'il me paraît bon d'enregistrer toutes les bonnes volontés et de garder à chacun la part de collaboration qu'il avait acceptée. La préoccupation qui dominait parmi nous était de trouver un emplacement assez vaste et qui fût vacant dès le printemps; vous savez que le vice de nos expositions est de ne commencer jamais qu'au mois d'août, après la fermeture du Salon, parce qu'à Paris il n'y a qu'un lieu de rendez-vous accepté, qu'un Palais adopté pour ces concours, celui des Champs-Élysées. Nous songeâmes à retourner au Champ-de-Mars : la foule y était allée en 1867, en 1878 et en 1889, il fallait la déterminer par quelque grand attrait à reprendre le même chemin. Déjà, sur l'initiative de M. Proust, l'Union centrale avait failli s'installer définitivement dans le Palais dit des Beaux-Arts. Un projet étudié avec M. Alphand avait fait l'objet de pourparlers avec la Ville, mais nous les avions définitivement rompus pour ne plus songer qu'aux terrains du quai d'Orsay.

Il nous restait cependant la possibilité de nous installer de façon provisoire au Champ-de-Mars, et comme la Société nationale des Beaux-Arts venait de louer le premier des deux palais, nous étudiâmes les moyens d'aménager celui qu'avaient occupé les arts libéraux, et de disposer les jardins suivant nos plans. Alors intervint M. Berger : suivant lui, ce palais était trop exigu, trop éloigné, et jamais la Ville ni M. Alphand ne consentiraient à aliéner, même pour une saison, des jardins dont ils avaient pris possession. Il y avait mieux à faire : suivant lui, nous avions le plus merveilleux édifice qui fût, pour une exposition comme la nôtre, une serre sans pareille, où nos jardins, nos plantes, nos œuvres et notre musée seraient réunis. C'était la Galerie des Machines. La proposition était surprenante; cependant la Commission s'y rangea, et si moi seul j'y osai faire objection, c'est que l'immensité du vaisseau m'effrayait. J'y trouvais ma pauvre petite plante écrasée, amoindrie, diminuée jusqu'à n'être plus, et le président me plaisanta sur ma timidité, mon défaut d'initiative et l'ignorance où j'étais des moyens de frapper les grands coups et de surprendre l'attention publique.

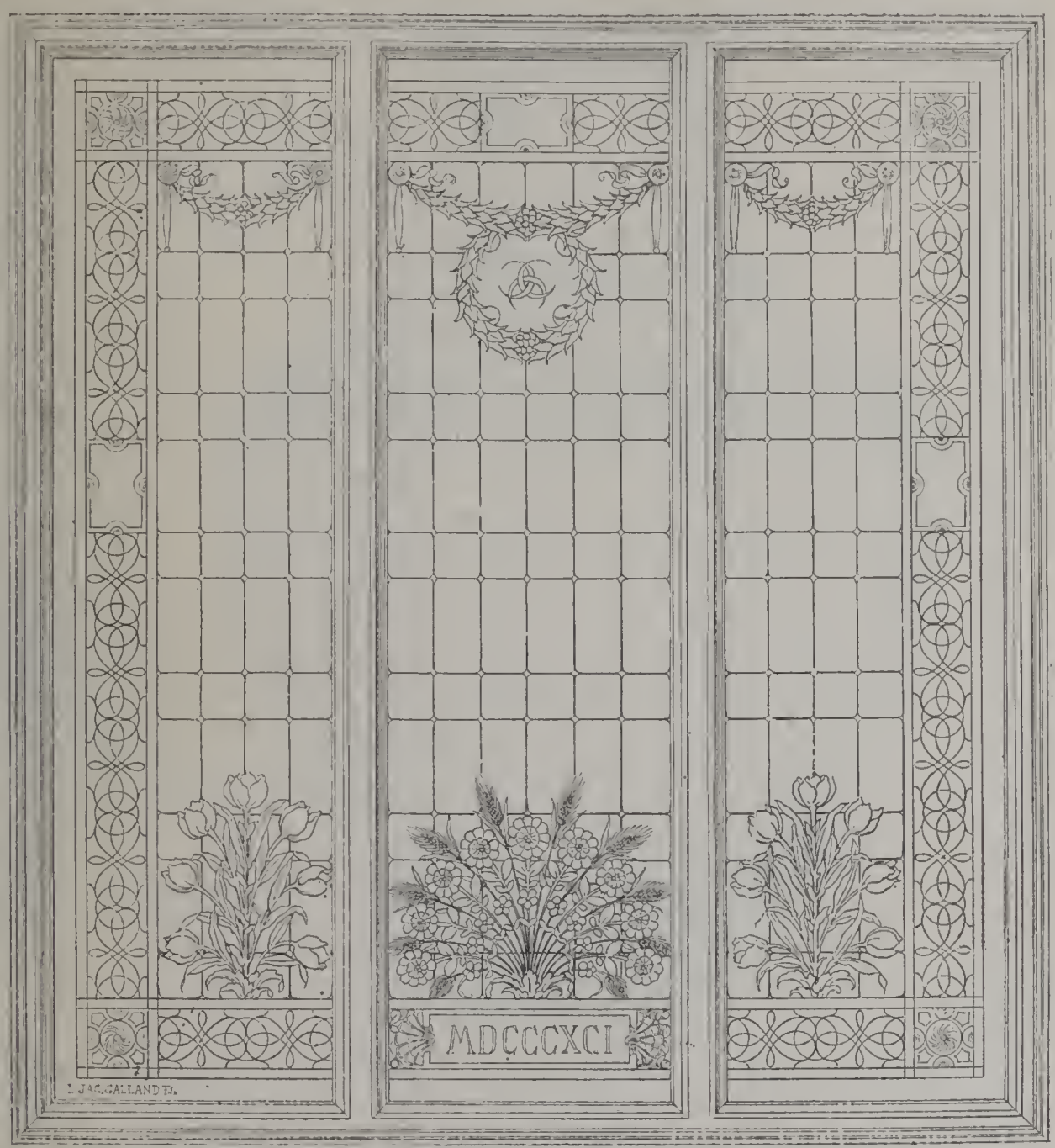
Je me résignai et promis d'aller revoir la Galerie des Machines. J'y fus le lendemain, et je me souviens de l'impression que je ressentis dans cette immensité. Je n'y avais pas mis les pieds depuis qu'un monde de machines y manœuvrait ses bras de fer, et qu'un peuple y circulait à l'aise. J'y étais maintenant seul, et, dans ce désert, il y avait place pour bâtir des temples. Les arceaux de la voûte s'élèvent si haut, que la colonne et l'obélisque n'y atteindraient pas.

Eh bien! l'harmonie des proportions est si parfaite, que mon hésitation cessa : Vachon qui m'avait rejoint, convint avec moi qu'on pouvait remplir cet espace. Il suffisait d'y planter une forêt, d'y faire courir les eaux, d'y amener des chevaux, des voitures, des promeneurs



Etudes et composition décorative d'après la Plante par M. Edme Couty.
(Publication en préparation à la librairie Quantin.)

comme au Bois, d'y semer des fleurs, d'y installer des marchés populeux. Aux galeries du premier étage, nous logerions le musée du passé; les travées s'accordaient à merveille avec les divisions de nos métiers d'art; les Beaux-Arts et les écoles y trouvaient des aménagements tout faits.



Verrière composée et exécutée par M. Jacques Galland
pour l'hôtel de M. Ed. Corroyer, rue de Courcelles

Et pour accéder dans cette cathédrale élevée comme un temple à la Nature, nous avions un vestibule superbe qu'ornerait l'histoire des jardins et que rempliraient des serres de plantes rares.

Un peu surpris de ma rapide conversion, mais non pas étonné des plans que je lui rapportais, M. Berger, qui en a vu bien d'autres, voulut que je poursuivisse l'étude de mes projets, et je devins l'ouvrier responsable de cette œuvre. Il me mit en rapport avec

M. Alphand, le magicien de Paris. Il voulut que je fisse les premières démarches auprès de M. Léon Say, le président de la Société nationale d'horticulture, dont le concours nous était indispensable, et il chargea notre ami Crepinet de tracer sur le papier les plans de ce qui n'avait encore été peint qu'avec des mots.

Voilà pourquoi, mon cher Monsieur, pendant que nos amis allaient à Moscou chercher la réalité d'une exposition, j'en avais à Paris une autre plus belle, plus grande et plus nouvelle, dont le mirage a suffi à enchanter pour moi bien des jours et dont l'exécution n'a tenu qu'à un mot.

Vous savez de quel amour Alphand aimait son Champ-de-Mars, il rêvait d'y surpasser ce qu'il avait fait jusque-là. Il me mit en relation avec M. Laforcade et ne voulut pas que rien fût impossible à celui qui plante et embellit ses jardins. J'appris de M. Laforcade le secret de la vie dans les serres, et je vous étonnerais, vous qui vivez en plein bois, si je vous racontais par le menu tout ce que j'ai entrevu de merveilles dans la compagnie de ces grands éleveurs de plantes. Imaginez-vous la flore et la faune de nos tropiques mêlées aux nôtres, des emprunts faits à tous les cieux, à tous les climats, par les habiles horticulteurs dont M. Léon Say, M. Villars et M. de Vilmorin nous garantissaient le concours. M. Crépinet avait tracé dans l'immense nef trois jardins dont l'un prenait à l'Orient ses constructions aériennes et légères : une pagode y dormait sur les eaux tranquilles d'un lac, des ombrages épais entouraient ses mystères. A l'autre bout, c'était un jardin français à la façon Louis XIII, avec ses treilles, ses termes, ses bois peints, ses ifs, ses boulingrins et ses parterres brodés de fleurs, une page colorée de Th. Gautier, comme en la préface de *Mademoiselle de Maupin*, et, pour séparer ces deux antipodes de la nature libre et de la nature arrangée, le jardin anglais avec ses massifs, ses gazons, ses perspectives, tel qu'Alphand a su le faire.

Mais vous avez eu, mon cher ami, le récit de ces splendeurs. Nous n'avions pas su en taire la promesse, et les plus ardents parmi nos chroniqueurs, les plus artistes, avaient annoncé au Paris élégant une saison comme on n'en vit jamais : un palais embaumé, une promenade sans pluie, sans poussière, un lieu de rendez-vous pour toutes les élégances, une sorte d'Eden enfin à rendre le Paradis jaloux et qui déjà s'appelait la Terre promise. Nous n'y sommes pas entrés. Un de nos amis nous l'avait prédit : M. Alfred Darcel, avec son sourire fin et sa malice railleuse, nous avait dit : « Vos jardins tueront votre plante ; on vous force à sacrifier l'idée à la mise en scène et le tableau à son cadre. Déjà vous reléguez au premier étage le musée du passé et l'exposition moderne ; vous étouffez vos exposants sous les fleurs. Vos jardins de Babylone tournent à la rue du Caire. »

Mais nous ne voulions pas écouter notre ami, et nous comptions sur son aide pour organiser, quand il en serait temps, la section rétrospective. Aucun de nos chapitres n'était négligé. La Commission travaillait avec ardeur aux programmes des écoles ; on avait les éléments d'une histoire de l'Art décoratif par la plante à travers les âges. Les savants se présentaient avec leurs herbiers, leurs méthodes, avides d'enseigner, de professer et de donner par des images, des grandissements d'organes, des révélations de merveilles inconnues, un champ nouveau à l'imagination des artistes ; et ceux-ci, indépendants, répondaient qu'ils n'avaient pas besoin de lunettes pour voir les fleurs et étudier les champs ; qu'ils ouvriraient leurs albums, accrocheraient leurs tableaux et feraient une exposition comme oncques n'en vit. Mais ceux qui travaillaient le plus, les véritables abeilles de cette ruche, ceux qui avaient le mieux compris, c'étaient nos ouvriers, nos industriels ; ils marquaient une telle confiance dans le résultat, que nous sentions bien que le Paris élégant aurait sa fête, et que la saison battrait son plein dans le jardin ; mais que le Paris chercheur, la France travailleuse et intelligente daterait la révolution de son goût et la rénovation de son style du grand concours qui allait s'ouvrir.

Et notre président le savait si bien qu'il voulut que rien ne manquât à la fête. Il reprit au magasin d'accessoires de 1889 tous les trucs les mieux combinés : la lumière électrique qui, la nuit, ferait du Palais une nef éblouissante ; les fontaines lumineuses qui, mieux aménagées dans un cadre endiamanté, auraient des effets inattendus, et j'allai trouver notre

GLYPTOGRAPHIE SILVESTRE ET Cie, PARIS.

ÉTUDE POUR LA DÉCORATION D'UN VASE EN BRONZE
Orné d'Émaux cloisonnés.

PAR M. EDME COUTY.

pauvre ami Lavastre, qui vivait encore, et il me promit qu'avec ses confrères et ses élèves ils nous peindraient tous ensemble une suite de dioramas qui formeraient l'histoire des jardins depuis le Paradis terrestre jusqu'au Palais d'été.

Il fallut faire le compte. L'Union centrale, en personne sage et avisée, consentait à ne pas demander de bénéfices, mais elle ne voulait pas compromettre sa fortune. On chercha des combinaisons, on les trouva et, malgré le chiffre élevé des dépenses, on se convainquit de la réalité des recettes. Des Sociétés financières s'offrirent pour l'entreprise; on leur attribua la grosse part des profits, moyennant quoi elles acceptèrent les risques. Et, tout étant réglé, prévu, organisé — tous les ouvriers de l'œuvre attendant le signal du premier au dernier — une voix dit : « Messieurs, tout est rompu. »

Qu'était-il arrivé? Les financiers étaient brouillés entre eux, l'Association dissoute, et la confiance de notre chef s'en était allée avec leur argent. Que fallait-il? Deux pauvres petits millions. Nous offrîmes de les faire; en une heure, 350,000 francs étaient déjà souscrits, et nous préparions les listes de tous ceux en qui nous croyions. Nul doute que l'initiative privée eût réussi à fournir le capital de garantie qu'on était allé demander aux grosses banques. Mais l'occasion était perdue, et le projet gonflé, augmenté, enflé comme un immense ballon, avait crevé sous une piqûre d'aiguille.

Cette exposition, née d'une fleur, s'était étendue aux proportions d'une forêt, et toutes les feuilles étaient tombées fanées sous un souffle.

Il y eut de cette faillite une autre raison. C'est que le projet de réédification du Palais que nous devons habiter était revenu puissant; que, par un revirement d'idées, les ministres, hostiles la veille, y devenaient consentants; que la Commission parlementaire disait oui, que les députés promettaient leurs votes, et que le Sénat ne disait pas non.

Et une majorité se forma, qui rêva de pierres de taille, de construction, de façades, et l'on dit qu'il fallait garder la *plante* pour l'inauguration du nouveau musée, que le Champ-de-Mars était trop loin, que le Palais des Machines était une serre où l'on étoufferait, où les arbres ne vivraient pas, où les orchestres et les voitures distrairaient de l'Art. On changea d'avis du jour au lendemain. Ceux qui s'étaient déclarés prêts prétendirent qu'il leur fallait étudier encore. On objecta que l'hiver avait gelé tous les rosiers et qu'on ne pouvait pas faire l'exposition de la fleur sans roses. Quelqu'un prétendit que les arbres n'auraient jamais eu le temps de prendre racine et qu'il aurait fallu faire des palmiers en zinc et planter des buissons artificiels.

Dans la débâcle de ce beau rêve, mon cher ami, que vouliez-vous que je disse? Je ne me plaignais pas, à quoi bon? Je voyais un homme plus contristé que moi, c'était M. Alphand. Il nous avait vus arriver au Champ-de-Mars comme des colons attendus : nous lui apportions la vie, l'activité, la civilisation et les arts. Nous l'avions sauvé d'une invasion de sauvages dont on l'avait menacé de peupler la Galerie des Machines, pour recommencer en 1892 l'exposition coloniale dont l'esplanade des Invalides garde encore le souvenir. Et rien ne subsistait; le Champ-de-Mars redevenait désert. Je ne pousserai pas l'argument jusqu'à dire que ce grand homme de génie en soit mort, mais je puis, sans irrévérence, affirmer que c'eût été pour lui une jouissance bien douce, de penser que la foule charmée viendrait à de nouvelles fêtes, au milieu des jardins et des palais qu'il avait créés. Alphand est mort. L'exposition de la plante ne fleurira pas au Champ-de-Mars, et nous avons deux ans devant nous au moins pour la préparer et pour l'organiser au Palais reconstruit du quai d'Orsay.

Entre nous, mon maître, je crois que nous ne ferons rien d'aussi parfait que ce que la nature avait semé dans les ruines, et j'espère que le vote du Sénat viendra assez tardivement pour me permettre encore d'aller, au printemps, cueillir un rameau vert avant qu'un Limousin ait foulé la racine.

Mais si je vous ai dit, avec quelque complaisance, les phases de cette exposition mort-née, c'est qu'il faut en affirmer tout haut l'invention française, dire qu'elle est sortie d'ici, en prendre le brevet, avant que, par une contrefaçon grossière, on aille naturaliser, à Londres ou à Berlin, une idée dont les fruits sont tentants.

D'ailleurs, on travaille, et la plante germe. Nous avons des amis qui ne parlent pas, mais qui agissent, et la bonne sève monte chez eux. Ils ont compris, et c'est là que j'en veux venir. Ce que vous faites, ils le font, et j'ai vu nombreux, vigoureux et pleins de promesses, des bourgeons qui déjà s'entr'ouvrent. Voulez-vous avec moi, mon cher maître, faire un tour dans quelques ateliers : ce sont des champs où l'on sème, et je n'ai pas à pousser plus loin la comparaison pour vous faire entendre que les bons plants y sont repiqués, élevés, soignés pour produire des fleurs rares et des fruits savoureux.

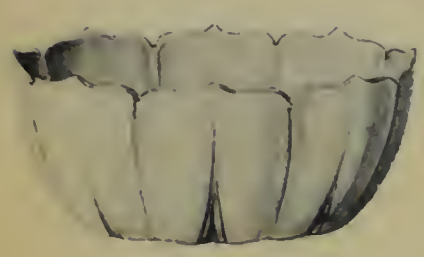
Vous d'abord, vous qui n'avez pas besoin de notre aide et de nos leçons et dont la fantaisie vagabonde à travers les prés et les bois; vous qui rêvez et créez, vous qui, dans le verre, faites avec la fournaise d'abord, avec la meule ensuite, une flore nouvelle où la lumière joue avec la forme et s'irise de couleurs diaprées, vous êtes un poète, mon cher Gallé, et ce n'est pas à un ouvrier des faubourgs de Paris qu'il appartient de prêcher à l'artiste libre; c'est vous qui devriez enseigner, et moi vous écouter et me taire.

Le lamier jaune.

Entrée de serrure en fer ciselé, avec parties dorées.
Dessin et fabrication d'Émile Gallé, de Nancy.

Mais j'ai tenu vos œuvres, j'ai eu la bonne fortune de posséder vos vases fragiles, et j'ai, pour des amateurs délicats, monté ces verres précieux comme des gemmes et taillés comme des camées antiques. J'ai vu que vous n'étiez pas le copiste qui calque scrupuleusement son modèle, mais bien l'artiste indépendant qui traduit presque inconsciemment l'impression ressentie, avec l'émotion, le goût, la foi, qualités qu'on n'enseigne pas, mais dont le charme pénétrant fait vibrer les intelligences. Vous possédez ce don d'assimilation si rare; vous prenez à la fleur son suc et le changez en miel; vous traduisez, et votre œuvre est originale: vous mettez de vous dans la moindre de vos créations, et c'est pour cela que votre réputation s'est faite en ce Paris dont la conquête est pourtant difficile. Si pour exprimer à ceux qui cherchent et qui ne l'ont pas encore compris le rapport qu'il y a entre la plante et le décor ornemental, j'avais à choisir un exemple, c'est vous que je désignerais. Tout participe à l'effet d'ensemble, la couleur et le dessin, et il s'en dégage une intensité d'impression qui pénètre l'œil avant qu'on ait trouvé le détail; l'harmonie de la nuance séduit d'abord, éveille comme une saveur qui chatouille le regard, et dans ce ragoût de nuances lumineuses et douces, aux tons de sardoine ou d'améthyste, d'opale ou d'émeraude, de jade ou de saphir, on découvre un modelé gras que la lumière accuse, qui sort du verre comme un reptile de l'eau. C'est une aile de libellule qui palpite, une fleur qui s'ouvre, un feuillage sombre emprisonné comme des arborisations dans l'agate; mais le dessin des insectes et des plantes n'a ni style connu ni précision photographique, il n'est emprunté ni à l'herbier ni à l'histoire, il est à vous, il est à la matière, et la preuve évidente, c'est qu'il est intraduisible. Qu'on moule en plâtre un de vos vases gravés, et le charme disparaît, l'intaille subsistera, mais la magie sera partie avec la couleur. Vous vous passez des formules en usage, qui sont les lieux communs de l'art moderne, et cela est si évident que vous pouvez écrire des vers sur vos poèmes de cristal, comme on fait sur un chant.

Ce secret de penser, de sentir et de rendre, vous l'avez pris à la nature, et — vous me l'avez dit un jour ou me l'avez écrit — c'est dans le plein air et la liberté de vos promenades que vous avez ramassé vos idées et êtes devenu l'artiste que nous aimons. Ne vous ai-je pas deviné, quand j'ai vu que le verre ne vous suffisait pas, et que vous cherchiez à refaire un mobilier à



1

2

3

4

LA PLANTE DANS L'ORFÈVRERIE

1. Sucrier cactus ; — 2. Sucrier nénuphar ; — 3. Cafetière artichaut ; — 4. Drageoir cactus.

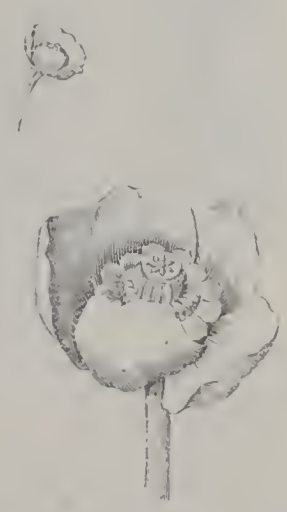
COMPOSITION & EXÉCUTION PAR MM. CHRISTOFLE, ORFÈVRES

nos maisons? Vous aimiez la plante, non plus seulement dans sa tige, sa feuille et sa fleur, mais dans sa chair, dans sa moelle, dans sa masse puissante. Pour vous, une bille de chêne, une planche épaisse de noyer est motif à rêverie, et vous avez trouvé dans les veines, les ronces, les nœuds et les moires du bois, poncé et poli, toutes les capricieuses fantasmagories que l'imagination des enfants et des poètes trouve dans les braises du foyer et dans les nuages du couchant. N'est-ce pas vrai? Vous avez tiré de ces dessins emprisonnés dans l'arbre, comme des âmes d'hamadryades, le motif initial de vos tables, de vos panneaux de meubles, et, par quelque touche savante, vous avez expliqué, traduit, rendu intelligible à d'autres yeux la fable et l'image entrevues par vous, ô charmeur, qui prenez au mystère des plantes le roman poétique qui y dormait inconnu.

Ce n'est pas nous, qui vivons dans les villes, entre les murs souillés, sur un pavé boueux; ce n'est pas nous, qui ne voyons que des plantes malades, des arbres poussiéreux et des fleurs en pots, ce n'est pas nous qui pouvons prendre à la nature son inspiration fraiche. Notre art est fait de convention, de clichés usés, de formules rebattues, du bric-à-brac de l'archéologie et de l'habitude, avec ses vieux moyens, ses ficelles connues et ses trucs usés. Nous copions le chêne et le laurier d'après des plâtres moulés sur quelque vieux marbre. Nous connaissons une douzaine de fleurs par leurs noms, et quand il faut les faire mieux que de chic, nous allons acheter pour dix sous un bouquet au marché aux fleurs, et si la saison est passée, nous prenons une fleur artificielle chez la modiste.

Il y a pourtant quelques artistes qui sortent de la ville et qui regardent les fleurs vivantes comme d'autres regardent un paysage. Ils font aussi des études d'après nature, comme vous, et l'art décoratif leur devra sa renaissance, comme la peinture doit à Rousseau et à Corot d'avoir sauvé du paysage historique notre art moderne.

Étude d'artichaut pour la composition d'une cafetière exécutée par MM. Christofle. (Voir notre planche hors texte.)



Étude d'anémone pour la composition d'un sucrier, exécuté par MM. Christofle. (Voir notre planche hors texte.)

Bouilhet, Delaherche, Marius-Michel et d'autres encore que je citerai peut-être plus loin, si l'occasion en vient, sont de ceux-là. Bouilhet, vous le connaissez, c'est l'associé de Christofle, un converti à notre doctrine, non, mieux un apôtre: car il est venu avant nous, et il pourrait réclamer quand il entend expliquer par d'autres ce qu'il savait et pratiquait avant eux. Si vous vivez dans la forêt nancéienne, il a, lui, dans les bois de Marly, le jardin délicieux qu'y avait planté son beau-père, le chantre de Picciola, et c'est de cet amant de la fleur, de ce poète doublé d'un botaniste, de Saintine, qu'il a pris ses premières leçons. Oh! ce n'est pas un Parisien qui confond l'orge et le blé, comme certain ministre de l'agriculture, il sait la plante, non pas en savant, mais en artiste, il l'aime comme une femme, il en fleurit sa demeure, et l'orfèvre qui a fait du couvert argenté la fortune de sa maison, sait aussi broder d'une ciselure délicate empuntée à la fleur le tour d'un vase ou le décor d'un plat.

Je n'écris pas pour recommencer ici un rapport sur l'orfèvrerie, et je ne répéterai pas les choses que j'ai dites ailleurs; mais j'ai eu la joie de voir que la plante avait enfanté déjà dans la maison Christofle tout un renouveau de charmants modelés, dont la simplicité tient de l'antique, dont l'apparence est voisine du Japon, mais dont l'inspiration évidente et directe vient de la nature. Je suis assez l'ami de Bouilhet pour qu'il s'ouvre à moi sans phrase et me montre ses notes. Il a pu arriver même qu'à propos d'un brin d'herbe, nous ayons échangé jadis des paroles un peu vives, mais notre mauvaise humeur n'a pas duré la vie d'une fleur, et j'avais tort d'ailleurs. Il n'est résulté de ce malentendu qu'une amitié plusconfiante. J'ai donc vu à l'atelier de Paris, à la campagne de Marly-le-Roi, à la maison de Villerville, entre la mer et les bois, tout ce que le goût de Bouilhet a réuni de documents, de dessins, d'herbiers, de moulages. Nous avons herborisé ensemble, et j'ai plus appris de lui que je ne lui ai donné, moi qui prétends enseigner.

Drageoir à 3 feuilles naturelles.
Exécuté par MM. Christofle, orfèvres.

Ce n'est pas seulement, comme vous l'avez vu, par un procédé ingénieux qu'il imprime la feuille dans l'argent avec le fini précieux d'une photographie en relief. Non, cela n'est qu'un moyen mécanique où l'Art a peu de part. Ce qui est mieux, ce sont des coupes nouvelles dont l'ornementation emprunte la forme et le décor à la plante. C'est aussi simple qu'une patère grecque ou qu'une rosace assyrienne; ce sont des vases dont le galbe est pris à des fruits et à des boutons de fleur. On a refait ce qu'ont fait les anciens. au lieu de copier une forme dans un musée ou de voler la silhouette d'un pot de terre, on est descendu au potager ou l'on a cherché à l'étal d'une fruitière l'inspiration directe. L'ananas et la citrouille sont des types aussi parfaits que le calice d'un lis ou la capsule d'un pavot.

Des colorations d'or, des oxydations d'argent ont suffi à décorer ces formes et ces modelés gras; le sculpteur a été guidé et retenu, conseillé et converti, et j'ai vu ce praticien de l'ébauchoir, nourri des routines de l'école, tout étonné de sa découverte; il avait trouvé le type du beau dans un chou, sans passer par Athènes.

Delaherche, lui aussi, avait cru à l'exposition de la plante, et il s'était mis résolument au travail. Vous le connaissez et vous l'aimez, ce doux colosse qui tuerait un bœuf d'un coup de poing, et dont les doigts ont des caresses d'enfant. Il aime son grès comme vous aimez le verre. Il passe ses nuits, lors des fournées, à veiller son feu; il couche auprès comme un gardien jaloux; celui-là ne sait pas séparer l'Art du métier, les deux mots n'ont qu'un sens, et il a conquis presque aussi vite que vous l'attention des gens de haut goût. On dit: Gallé et Delaherche, comme si vous étiez deux artistes d'autrefois, et vos meilleures œuvres sont déjà des pièces de collection.

Drageoir-œillet, composition et exécution par MM. Christofle, orfèvres.

Donc, Delaherche a, cet été, quitté Paris et l'atelier de la rue Blomet, et il s'en est allé avec sa femme vivre près de Beauvais, son pays, comme vous près de Nancy. Il a acheté une maison de paysan, a bâti son four, a gâché sa terre et il a cherché. Dans une pomme de pin il a trouvé un vase simple et charmant, dont la forme simplifiée convient aux nuances du grès flambé; il l'a fait sans s'inquiéter de savoir que le pin était consacré à Cybèle, et que ses fruits étaient offerts, dans les sacrifices, à Bacchus. Il a ramassé des marguerites dans les prés, et du calice entr'ouvert d'une de ces fleurs qu'il a grandi, il a fait un porte-bouquet délicieux que vernisse l'émail.

Le nénuphar est devenu un plat, une patène, une coupe à libation, je ne sais quoi de noble, de superbe, qui n'est plus le nénuphar, qui n'est pas une rosace, mais qui convient au grès, s'accorde logiquement avec les conditions de tournage et de cuisson, d'émail et de coloration, qu'il semble que cela ait toujours existé ainsi.

Le talent de Delaherche est simple, sa ligne puissante, il voit grand et n'a pas souci du détail; il s'entend à tracer un profil, à tourner un bassin, à inscrire un motif large dans une forme appropriée; son art n'est compris à cause de cela que des artistes et des gens doués d'un goût parfait. Rien n'est complet comme une belle plante dans un de ses grés, cela forme un tout harmonieux, et il en faut faire l'expérience sur les enfants pour voir combien leur esprit droit et prime-sautier est séduit par l'accord de la fleur et du vase.

Delaherche a donc rapporté de sa saison d'été toute une première démonstration tirée de la plante, et le sentiment public lui a donné raison : ses premières fournées ont été enlevées d'enthousiasme.

Je vous ai nommé, tout à l'heure, Marius-Michel; vous le connaissez bien aussi : l'artiste relieur, le savant chercheur qui dessine, qui grave, qui dore et qui écrit. C'est un chasseur, il n'a ni bois ni terres, mais il aime à siffler son chien et à brûler là poudre le dimanche, et c'est ainsi qu'il fait sa cour à la plaine et à la forêt. Or, il m'a raconté comment il emporte un carnet dans sa poche, et comment il change son carnier en herbier; il oublie les faisans pour herboriser, et j'ai vu dans le Livre d'Heures dont il a merveilleusement dessiné tous les encadrements, une jolie ornementation prise sur un buisson dont la gelée avait, au matin, roulé les feuilles en spires régulières. Ce livre est aussi beau qu'un Geoffroy Tory, et il y a des amateurs de livres pourtant qui n'ont pas voulu l'avoir, parce qu'il n'est pas daté de 1520. Toutes les pages y sont directement inspirées de la flore, et Marius-Michel ne se borne pas à dessiner, il fait au livre une reliure appropriée à son esprit, et ne copie plus les types de Grolier, ni les chefs-d'œuvre des maîtres anciens : il rêve pour nos poètes et nos auteurs modernes une reliure moderne. Il l'a prouvé, et c'est à la plante autant qu'aux combinaisons géométriques qu'il emprunte l'ornementation de ses cuirs gaufrés, incisés, ciselés ou dorés.

Plateau décoré de feuillages naturels.
Exécuté par MM. Christofle, orfèvres.

Son livre sur *l'Ornementation des reliures modernes* est un plaidoyer de haute portée dans la partie que nous jouons ensemble.

Ce n'est pas à Paris seulement qu'on suit cette voie, il y a des esprits tendus au même but chez nos voisins, et je sais un artiste qui ne veut rien autre chose : c'est Krog. Vous devez le connaître aussi, ou bien, si vous n'avez pas noté son nom, cherchez-le sur les vases de porcelaine de la Manufacture royale de Copenhague, vous l'y trouverez signé; c'est lui qui dessine et compose les modèles, les formes et les décors, et je connais peu d'artistes à la fois si modestes et si bien doués.

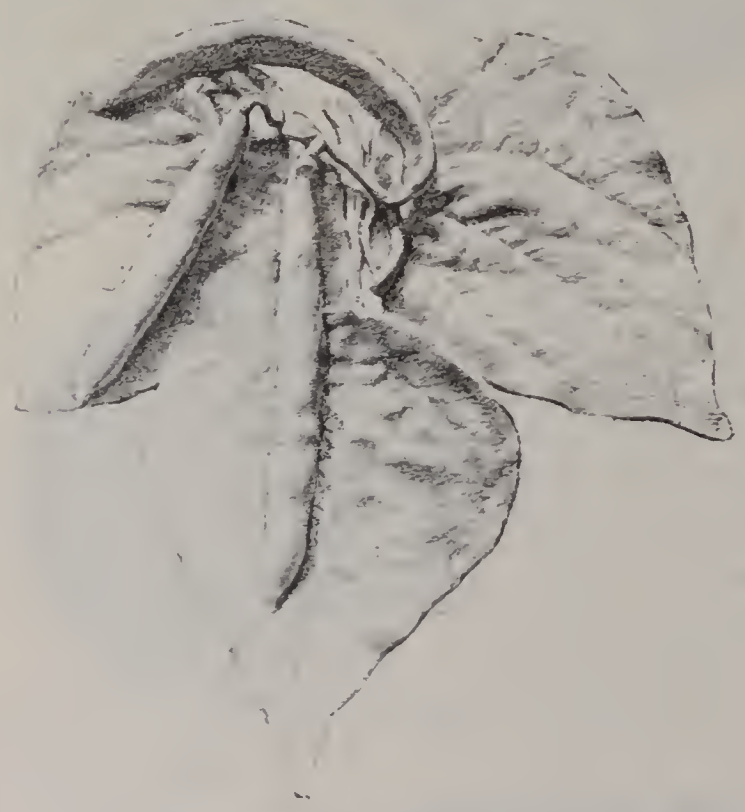
Ornement typographique emprunté à la plante pour les *Heures de la Vierge*.
Composition de M. Marius Michel.

Paris a vu s'ouvrir, le mois dernier, sur une de ses voies principales, la boutique où les Danois exposent leurs porcelaines, et les meilleures pièces en ont été enlevées, quelques-unes à des prix tels qu'on peut espérer que la folie des amateurs n'ira plus uniquement aux

bibelots anciens. Mais il y avait là des œuvres exquises, et la sobriété des formes s'arrangeait bien du décor libre, spirituel et toujours original de l'artiste.

Le thème est pris à la nature : le ciel, l'eau, la vague qui roule ses volutes, les grands oiseaux qui planent, les poissons. Voilà les motifs connus déjà, mais Krog a pris au bord de la mer des plantes marines, il a copié dans les champs l'herbe sans la cueillir, respectant son port et y trouvant des attitudes neuves ; il a moulé des feuilles et des cosses de haricots avec du kaolin, et les a trempées dans l'émail, c'est charmant. Il a, par des procédés naïfs et jolis, semé des feuilles sur la panse des vases, exagérant un effet, ornemanisant une tige, et c'est devenu drôle et nouveau ; il a planté un iris au long d'une bouteille bleue, le laissant en relief, blanc, nu, très simple de modelé, et c'est un de ses plus beaux vases.

Il vient d'envoyer un service peint, qui est aussi savant qu'un traité de botanique et aussi précieusement achevé qu'un vélin de Redouté ; le but est dépassé, et, malgré tout l'art qu'on y a dépensé, ce n'est plus ça du tout, mais du tout. Ce qu'il faut donc retenir de l'œuvre de Krog, c'est un effort voulu vers la nature, un parti déterminé de ne rien emprunter aux styles anciens ; il puise directement dans le ciel et dans la mer, dans le règne végétal et dans le monde vivant de l'air et des eaux ; il y a été invité par l'exemple japonais et par les leçons françaises. C'est un Parisien de Copenhague, notre ami Krog, et nous nous souvenons des bonnes heures passées en sa compagnie, pendant les jours de l'Exposition de 1889. Il écoutait, silencieux et recueilli, le bavardage de nos collègues du jury, trop rapide pour son oreille étrangère, mais ensuite, dans une causerie intime, il se laissait aller à dire ses préférences, à raconter où il avait appris, à critiquer avec bonté les extravagances des gavroches de l'Art qui lui semblaient un peu folles, mais estimant avec un sens juste et profond la part de talent de quelques-uns. Il voyait sainement, et tendait à la fois vers le japonisme et vers Galland.



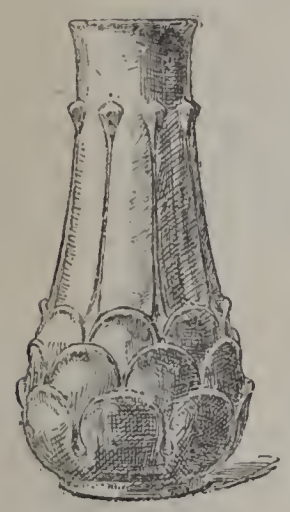
Cendrier en porcelaine de la Manufacture de Copenhague.
Feuille et fruit de haricot, composition de M. Krog.

C'est surprenant comme Galland est mieux connu et mieux compris des étrangers que de nous. Ce grand artiste ne sera vraiment aimé des Français qu'après sa mort. Son œuvre est un trésor où tous viendront puiser.

Je vous déclare en toute sincérité que ce que je sais, je le tiens de lui ; la lumière s'est faite pour moi quand il m'a ouvert ses cartons et montré ses études, il y a plus de vingt ans. Vous les connaissez, ou du moins vous avez vu celles qu'il a cédées au musée des Arts décoratifs, ce n'est qu'une petite fraction de sa richesse. Voilà l'homme qu'on devrait mettre à la tête du mouvement, le chef d'une école de style et de rénovation décorative. Il connait la plante, lui, comme les vieux praticiens savent leur bonhomme, il l'aime d'amour et la traduit sans jamais recourir aux formules académiques : il est lui et c'est un grand maitre.

Savez-vous ce qu'il fait quand le temps est beau et que les arbres ont des feuilles ? Il part avec un élève et un domestique chargés de rouleaux de papier gris et d'un attirail ingénieu-

sement replié. On s'en va au fond des bois dans quelque endroit désert, à Verrières ou à Garches, quelquefois on pousse jusqu'à Fontainebleau, ou l'on reste à Paris dans un coin ignoré du Bois de Boulogne. Et là, dans une clairière, ou au bord d'un étang, on ouvre les tréteaux en X, on déroule les feuilles de papier, on étale les planches, et l'on commence la chasse aux plantes.



Vase en grès, composé et exécuté par M. Delaherche.

Ce n'est pas un botaniste qui herborise ni un pharmacien qui cueille des simples, c'est un artiste qui cherche des motifs, et qui dans l'arbre découvre la tige la mieux faite, le bouquet de feuilles au dessin le plus pittoresque et le plus noble. Il cueille la branche avec le respect d'un druide officiant dans la forêt sacrée. L'élève escalade les cimes ou bien il pénètre au profond des taillis et fait sa moisson de plantes. Elles sont rangées dans leur attitude exacte, entre les grandes feuilles de papier gris, puis serrées et bouclées entre deux planches rigides, et la caravane se remet en route, emportant vers Paris comme des trophées des rameaux verdoyants ou des feuilles aux tons d'or et de pourpre.

Porte-bouquet en grès composé et exécuté par M. Delaherche.

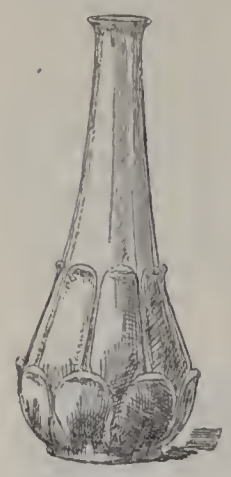
Le premier soin de Galland, en rentrant à l'atelier, sera de mettre sous presse ses modèles encore humides. Il les y reprendra plus tard séchés, mais gardant la couleur, la silhouette, le détail et la forme, et c'est par un don spécial de son Art qu'il en évoquera la vie, et qu'il y retrouvera la souplesse et la fraîcheur. Ce qu'il sait mieux qu'aucun autre, c'est traduire la plante, en définir le caractère, la transformer, la styler; d'un brin d'herbe, faire un ornement, y trouver le pli, la cassure, l'accent, la courbe, et par une loi de répétition, d'adoucissement ou d'exagération, approprier au caractère de son œuvre l'esprit de la plante. Ainsi fait le chimiste qui prend le parfum ou le suc d'une fleur; Galland fait mieux, il en prend l'âme et la pensée. Il compose actuellement une série de cartons pour l'enseignement, et donne à ce beau et utile travail tout le temps que lui laisse la décoration des galeries de l'Hôtel de Ville.

Et ce maître qui est, à l'École des Beaux-Arts, l'un des plus dignes de grouper en sa classe une élite d'élèves attentifs, ce maître a la tristesse de les trouver indifférents, mal préparés. Les aspirants au Prix de Rome ne veulent pas comprendre l'utilité de ces cours; Galland, qui aurait dû avoir un atelier comme Véronèse, n'a pas même su retenir près de lui son fils et ses neveux : les jeunes gens s'effrayaient, en le voyant travailler, de la somme énorme d'études à faire et de choses qu'il leur faudrait apprendre pour l'égaler ou pour le suivre, et ils le quittèrent pour s'attacher à un art plus facile. Mais les doctrines du maître ont des attraits qui lui ramènent ceux qui en ont goûté. Jacques Galland, après quelques années passées en Amérique, est revenu, il applique à la décoration des vitraux les leçons qu'il avait reçues de son père. Edme Couty a cherché, a erré : il s'est arrêté à Nice, il a eu le bonheur d'y rencontrer un autre maître, non moins passionné pour la fleur, M. Chabal-Dussurgey, et cette double éducation a déterminé une telle vocation que nous désignons le neveu de Galland comme celui en qui la plante trouvera le plus jeune, mais le plus convaincu de nos maîtres de demain. Morand, enfin, l'auteur applaudi de *Griseleidis*, est deux fois poète : s'il rime au théâtre de Molière, il continue à peindre la fleur avec l'esprit et le charme que lui ont laissés les leçons de Galland.

Grès de M. Delaherche.

Étudier l'œuvre de Galland n'est pas ici la place, Champier l'a déjà fait, mais je puis dire que de l'École des Beaux-Arts, où elle n'est pas assez religieusement écoutée, sa doctrine passe et profite à d'autres écoles, à d'autres ateliers : Louvrier de Lajolais à Paris, à Limoges et à Aubusson, Hédin à Lyon ont, avec des maîtres excellents comme Rouillard et Castex-

Desgranges, organisé des cours qui déjà donnent des résultats merveilleux; ils s'étendent peu à peu à la France entière: Roubaix a l'une des meilleures écoles, et M. Paul Colin a expliqué avec une clarté remarquable, dans son rapport sur l'enseignement des arts du dessin, le point précis où en était la question en 1889.



Vase en grès, composé et exécuté par M. Delaherche.

J'ai vu tout récemment les débuts d'un de ces cours; il est fait au Conservoire des Arts et Métiers par M. Edme Couty, de qui je parlais plus haut, et spécialement réservé aux apprentis bijoutiers et orfevres. La plante y sert uniquement de modèle, et c'est, cher Monsieur, tout notre programme d'exposition réduit et condensé à la méthode du dessin élémentaire; c'est ingénieux, attachant et instructif; j'y ai pris un plaisir extrême. et les enfants écoutent, surpris: ils subissent le charme.

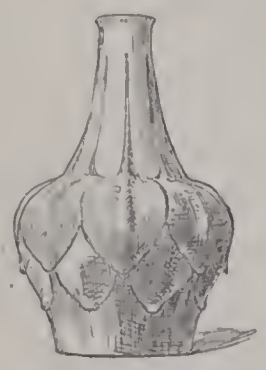
Ces leçons ne sont pas faites, sachez-le, suivant une méthode pédagogique imposée et n'ont rien des données scientifiques et précises d'un cours de botanique ou de géométrie. On laisse au maître la liberté d'enseigner suivant son tempérament, et le goût doit être le meilleur moyen de persuasion.

Porte-bouquet en grès, composé et exécuté par M. Delaherche.

Je doute qu'on trouve à l'étranger des maîtres aussi bien préparés par le caractère et l'éducation que les nôtres, et cependant j'ai feuilleté récemment chez mon ami M. Bouilhet une série de modèles édités à Berlin pour les écoles d'art et d'industrie, où l'auteur a, d'un crayon fort habile, décomposé non seulement la fleur et la feuille, mais poussé à d'autres éléments naturels la recherche des types de composition, indiquant les sources où l'imagination des élèves pouvait aller se rafraîchir [1].

Coupe nénuphar en grès, composée et exécutée par M. Delaherche.

Le Ministère royal de Prusse a donné son approbation au cours graphique de M. Brauer, et il faut noter combien on est prompt chez nos voisins à profiter des idées qui naissent chez nous et a les appliquer avec méthode. Ce qu'il faut redouter, c'est que chez eux la méthode tue l'esprit et que le procédé scientifique étouffe en son germe le sentiment gracieux et le goût qui sont le charme initial de l'art qui nous occupe.



Grès de M. Delaherche.

Je vous signalais tout à l'heure, à propos de Galland, le nom de son fils Jacques, et je vous disais qu'il avait traduit en de superbes vitraux les leçons de décoration qu'il avait reçues de son père. Vous avez certainement étudié, vous, mon cher Gallé, les beaux verres colorés qu'un Français d'Amérique, J. Lafarge, avait exposés en 1889. Les Américains ont une matière que nous n'avons pas encore su faire aussi intense de couleur, aussi chatoyante, avec des irisations, des transparences et des heurtements fantastiques de lumières qui parfois rappellent vos propres ouvrages.

Eh bien! c'est avec ces feuilles de verre, qui semblent sciées dans des pierres précieuses, que Jacques Galland a commencé à dessiner une flore transpa-

1. *Vorlegeblatter für den Zeichenunterricht in Volks, Mittel, Real, gewerbe-Schulen und Gymnasien...* herausgegeben von A. Brauer. 40 Lithographirte Tafeln. — Berlin, Winkelmann et Sohne.

Verrière, composée et exécutée par M. Jacques Gallant,
pour un tombeau au cimetière du Père-Lachaise (janvier 1892).

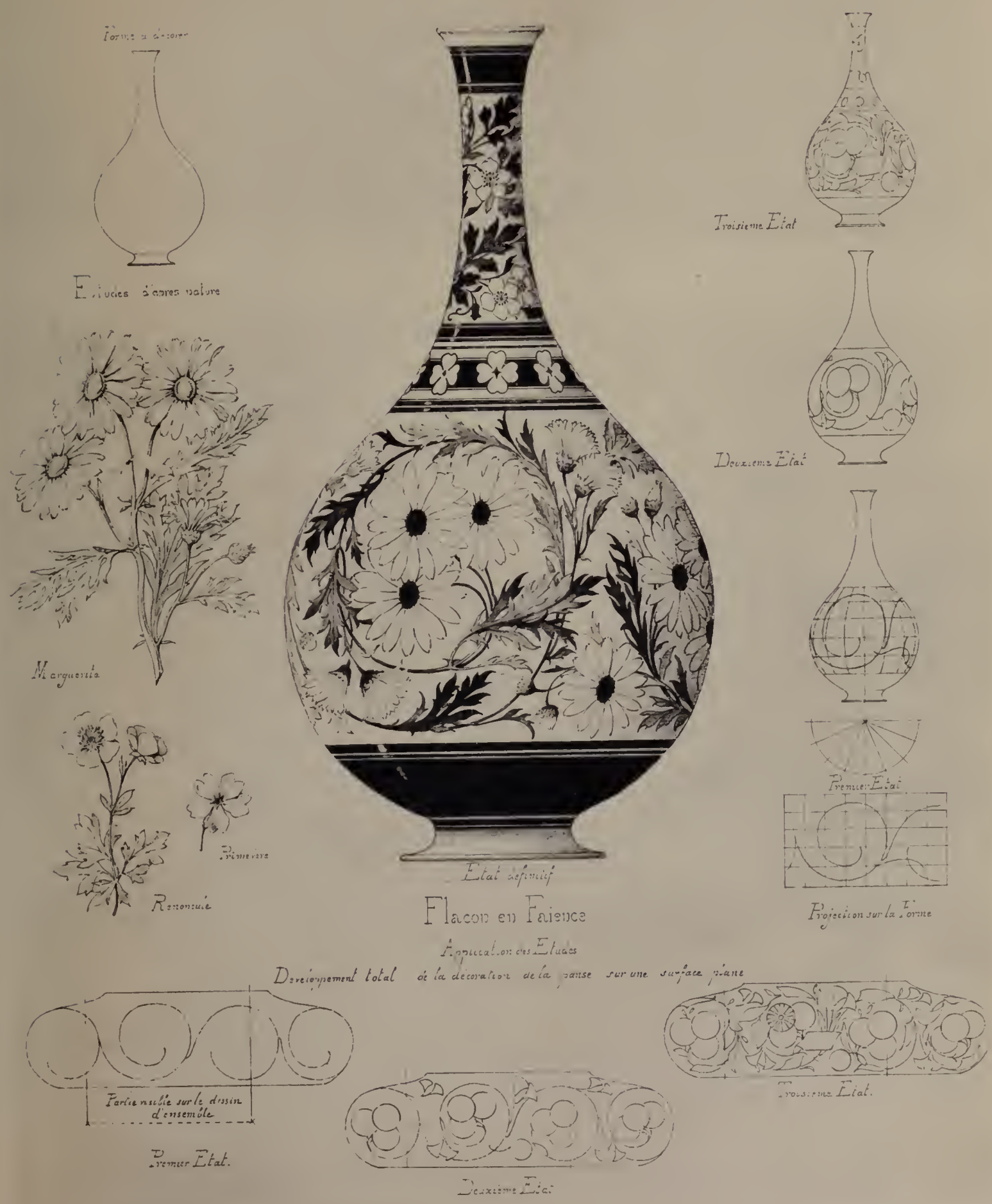
Lampe nénuphar,
composée et modelée par M. Claudius Marioton,
exécutée par M. Gagneau.

rente qu'il sertit dans le plomb, et qui fait, sous les rayons du soleil, une admirable et chaude ornementation. L'exemple a été suivi, et Grasset, l'artiste original qui a illustré d'une façon si personnelle les *Quatre fils Aymon*. Grasset contribue lui aussi à faire une révolution dans le vitrail par ses fleurs et ses ornements. Le successeur d'Oudinot traduit en même temps le style rude de Grasset et les cartons délicats de Luc-Olivier Merson. Il y a là des œuvres du plus étonnant effet que l'exposition de la plante aurait fait connaître; et, d'ailleurs, vous avez vu, l'an dernier, à l'exposition du Champ-de-Mars, les huit cartons qu'avait peints Besnard, et qui sont destinés à être exécutés en vitraux pour l'École de Pharmacie. C'est la même théorie, et c'est avec des yeux quasi japonais que le peintre a regardé les champs et la mer, qu'il a traduit les arbres et les blés. Voilà encore une indication qu'il faut noter dans cette grande évolution du style décoratif.

Les fidèles de la Société nationale des Beaux-Arts osent d'ailleurs, — ils osent parfois trop. Mais on a vu au Palais du Champ-de-Mars combien l'effort est intéressant, et si chez quelques-uns il produit une grimace et sonne comme une fausse note, d'autres demeurent exquis. Du nombre sont deux amis, Grandhomme et Garnier, émailleurs d'un goût charmant. Eux aussi se sont aperçus que les coquelicots, les bleuets et les blés forment avec les feuilles aux tons d'émeraudes de grandes taches qui luisent au soleil, éclatantes, splendides, et que l'émail peut traduire; ils sentent qu'il est plus facile de prendre des modèles vivants que d'aller copier les vieux limousins de l'Hôtel Cluny et de la Galerie d'Apollon. Grandhomme m'a dit avoir trouvé cette vérité-là cet été, dans un chemin de la campagne bretonne. Toujours la même histoire, vous le voyez; ils rapportent tous une étude des champs, et la grande conversion se fait de proche en proche.

Thesmar a commencé ses admirables émaux transparents en imitant des dessins d'Orient. Voilà qu'il y met des fleurs.

Il n'y a que les orfèvres, les bronziers et les ébénistes qui s'attardent aux copies du XVIIIe siècle : esclaves de la mode et des salons mondains, ils imitent les rocailles et les chicorées, sans oser introduire en leurs compositions le moindre élément nouveau. Les fabricants d'étoffes sont plus osés, et j'entendais Chatel, l'autre



GLYPTOGRAPHIE SILVESTRE ET Cie, PARIS.

ÉTUDE POUR LA DÉCORATION D'UN FLACON EN FAIENCE

PAR M. EDME COUTY.

jour, dire à l'un de ses dessinateurs : « Pourquoi copiez-vous et n'inventez-vous pas? Je ne vous empêche pas de reculer d'un siècle si c'est votre tempérament, mais dessinez comme dessinaient les artistes de ce temps-là, en prenant vos modèles autre part que dans les cartons de vos voisins. Si je voulais copier, je n'aurais pas besoin de vous, j'ai assez de soieries anciennes que le métier peut refaire. »

Mais cette réaction contre la copie absolue s'accuse à Lyon; ce n'est pas seulement par goût et par honnêteté que des fabricants artistes comme Chatel et Tassinari réagissent contre les exigences des tapissiers de Paris, c'est pour obéir à un mot d'ordre venu de la Chambre de commerce. M. Aynard, l'homme éminent qui la préside et qui représente au Corps législatif la ville de Lyon, a compris qu'il n'y a de progrès qu'à ce prix, que les efforts d'Hédin et de son école n'ont d'intérêt que si la fabrique lyonnaise peut occuper les intelligences qui s'y préparent. Ce serait une duperie de former des artistes pour les laisser ensuite sans commandes. Le langage que tenait Chatel à son dessinateur, M. Aynard le tient donc à cette école entière de jeunes artistes : « Inventez! » Et c'est pourquoi ils marchent confiants et sont à la tête du mouvement de l'Art français.

A Saint-Étienne, à Tourcoing, à Roubaix, on étudie la fleur, on y retrouve le secret de toutes les compositions, et Galland l'a démontré un jour à Aubusson devant les professeurs en improvisant un dessin de tapis avec les feuilles mortes de platane qui jonchaient le pavé de la cour. Les dentelles ont une flore ornementale que Lefebure et Warée enrichissent chaque jour par d'ingénieux dessins, comme dans la joaillerie on a vu Massin trouver avec le diamant une autre flore éclatante.

Hier, j'ai vu chez M. Gagneau une lampe à pétrole dont le modèle a été composé par Marioton et dont la fleur est l'ingénieux prétexte. Ce n'est pas tout à fait la traduction de la plante telle que vous la comprendriez et telle que je la demande, mais c'est un ingénieux artifice pour déguiser l'appareil et supporter la lampe. M. Gagneau a voulu par là donner aux fabricants de bronze qu'il préside un exemple à suivre et indiquer le nouveau courant d'idées.

Un sculpteur de la plus haute valeur, Roty, qui a mis autant d'art et d'esprit dans une médaille que d'autres dans un marbre, Roty aime la fleur, il s'en sert avec une intelligence et une dextérité remarquables. Voyez sa plaquette du Club alpin, sa médaille à Chevreul et le délicieux bracelet qu'il avait au Salon dernier. Partout la fleur vient former l'appoint de la pensée et apporter non seulement un parfum délicat, mais expliquer et finir la phrase modelée. Avec Roty, l'idée moderne a pénétré à l'Institut, et il n'est pas homme à la garder en poche.

Je pourrais, mon cher ami, multiplier les exemples; je vous en ai cité quelques-uns au hasard de la plume, sans ordre et comme le souvenir m'en venait. Mais si je pouvais vous parler de tous les ignorés d'aujourd'hui qui seront les favoris de demain, des jeunes qui cherchent, qui trouvent déjà et qui ont cru à nos conseils, qui sont allés aux champs, en ont rapporté, non pas des brassées de fleurs qui se fanent, mais des croquis, des études, des notes, des inspirations, toute une orientation nouvelle vers un art rajeuni; si je pouvais vous les nommer, vous conduire chez eux, vous sentiriez le souffle puissant et frais qui s'élève comme une brise du matin pour balayer les vapeurs de la nuit. Ils espéraient tous avoir cette année l'occasion de se produire; l'exposition de la plante était attendue comme une promesse et un moyen de concours. Elle leur manque, et la mauvaise humeur a été grande parmi ces jeunes; mais, avec la philosophie des forts, ils se sont dit depuis : « Bah! le public est si badaud qu'il n'aurait pas compris nos essais; il ne faudra lui montrer que des choses faites et lui imposer la mode nouvelle, nous repasserons. »

Et, de fait, ça vaut mieux ainsi. Le monde ne comprend rien aux préparations, il ne s'intéresse qu'aux œuvres achevées; les théories artistiques ne l'émeuvent pas, il lui faut la réalité des résultats acquis.

La floraison printanière qne nous voulions montrer en 1892 a été compromise par un coup de gelée, mais nous aurons des fleurs d'été, des fruits d'automne, toute une moisson qui pousse et qui promet l'abondance pour une époque prochaine.

L'Union centrale a masqué sa retraite par une ingénieuse métamorphose. Au public parisien qui attendait une exposition cet été, elle donne les « Arts de la femme ». Il n'y avait pas de moyen plus ingénieux de remplacer la fleur, a dit un de nos galants collègues du comité, ce sera charmant de parisianisme et de coquetterie savante.

Quoi qu'il en soit, mon cher Maître, j'ai voulu préciser pour vous et pour tous ceux qui m'ont pris à partie et qui m'ont rendu responsable; j'ai voulu préciser, dis-je, le point où en sont les choses et expliquer comment l'exposition de la plante, qui semblait défaite, n'était que différée. J'ai voulu donner courage à tous ceux qui croient et travaillent et leur prédire un succès qui déjà s'accentue; j'ai voulu surtout marquer de nos couleurs françaises un domaine que nos voisins songent à s'approprier déjà. Il pourra arriver qu'à Londres ou à Berlin, qu'à Vienne ou à Turin on fasse avant nous cette exposition de la plante. Laissons faire, nous avons toujours et en tous temps semé les idées sans compter : elles lèvent ou s'étiolent suivant que la terre où elles tombent est bonne ou mauvaise. Mais il en est de l'Art et du goût comme des graines que le vent emporte, cela ne germe pas de la même façon partout; la nature du sol et le climat modifient les espèces, et vous savez comme moi que la terre de France est généreuse aux intelligences autant qu'aux plantes, qu'il y a des rapports merveilleux entre nous et notre vieux sol, que nos fruits sont meilleurs et nos artistes plus sains, qu'on n'a jamais transporté impunément un de ceux-ci sous d'autres cieux sans le sécher et l'amoindrir, qu'on vient à Paris apprendre le beau et former son goût mieux qu'à Rome. Donc, laissons planter aux quatre points du globe, il y a des jardiniers partout, nos bois et nos champs ont des fleurs sauvages qui suffisent à nos yeux et qui rendront au siècle qui va venir un style aussi français que celui qui fleurit encore aux piliers de nos antiques cathédrales.

L. FALIZE.

PLAT INTÉRIEUR D'UNE RELIURE EXÉCUTÉE PAR M. MARIUS MICHEL
SUR UN EXEMPLAIRE DE *MANON LESCAUT*

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES

Concours Villemsens. — Corbeille de style régence, composée et ciselée par M. Henry Lecouty, Lauréat de la *Réunion des Fabricants de bronze* (1891-92).

L'ÉCOLE DES FABRICANTS DE BRONZE

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES : PRÉSIDENCE DE M. L. DE LAJOLAIS

CRÉATION D'UN COURS DE CISELURE

LE RAPPORT DE M. CLAUDIUS MARIOTON

Le 24 janvier dernier, à la mairie du IIIe arrondissement, avait lieu la distribution des récompenses aux lauréats de l'École fondée et dirigée par la Société patronale qui, depuis 1818, existe sous le nom de *Réunion des Fabricants de bronze*. C'est une cérémonie à laquelle je ne manque jamais d'assister depuis plusieurs années, non seulement parce que c'est un devoir pour le directeur de la *Revue des Arts décoratifs*, mais surtout parce que j'en apprécie avec un sentiment toujours frais et vif le caractère hautement familial et bienfaisant, ou, pour mieux dire, réconfortant. C'est véritablement, là, une fête du travail. Des laborieux, qui sont les maîtres de leur industrie, donnent l'accolade et des récompenses aux apprentis qui deviendront peut-être des maîtres à leur tour, s'ils savent profiter des enseignements que largement on leur distribue. Et quelle simplicité cordiale chez ces patrons qui, à cette minute, traitent leurs jeunes ouvriers en gens qui savent qu'ils honorent l'effort et ne le payent pas! Avec quelle discrétion le billet de banque, dissimulé sous le bulletin de prix, est glissé dans la main des principaux lauréats! Comme on sent que dans leur gravité il y a de la sympathie, et dans leur sourire un peu de cette familiarité que crée le lien d'un commun labeur! Je ne sais plus si c'est Roqueplan ou Monselet qui, détaillant spirituellement les différentes façons de saluer, décomposait les innombrables nuances que l'on peut mettre dans un coup de chapeau. La poignée de main aux distributions de prix mériterait également une page de physiologie humoristique. Il y a celle du personnage politique, qui, en serrant solennellement les phalanges de l'élève, semble évoquer les

immortels principes de 89; il y a celle du fonctionnaire, condescendante, automatique et morne; il y a celle des invités exceptionnels, rapide, nerveuse ou gauchement chaleureuse; il y a celle des délégués de sociétés philanthropiques, étudiée pour le coup, savante et amusante par sa correction même. A l'École des Fabricants de bronze, la poignée de main a son caractère particulier et porte en soi une signification spéciale : elle dit le sincère plaisir mêlé — qui sait? — d'un peu de paternelle vanité, qu'ont ces chefs d'industrie à encourager les recrues de leur métier, dont ils se savent respectés; elle dit le sérieux de ces travailleurs, de ces commerçants qui, même vêtus de l'habit noir contemporain, sur l'estrade officielle, font penser aux syndics de Rembrandt; elle dit leur ponctualité et leur activité; elle traduit leur contentement de se trouver dans la mairie de leur quartier, au milieu de leurs pupilles, avec le sentiment de ce qu'ils valent et de ce qu'ils sont. Point de discours melliflu et prétentieux; aucune pompe banale. Mais des faits nettement articulés, des renseignements précis sur les événéments notables survenus, au point de vue de l'entreprise syndicale, dans le courant de l'année écoulée, des rapports substantiels, bourrés de critiques judicieuses sur les concours des élèves. On se sent ici avec des gens essentiellement positifs et pratiques.

La *Réunion des Fabricants de bronze de Paris,* qui comprend environ 120 membres titulaires et 100 membres libres, constitue une manière de syndicat ayant pour but : 1° de protéger ses sociétaires contre la contrefaçon, le contre-moulage des modèles, et de représenter ceux-ci devant les tribunaux ou d'intervenir comme juge amiable en cas de contestation; 2° d'exercer une action philanthropique soit en attribuant des pensions aux anciens sociétaires dans le besoin ou à des ouvriers de l'industrie du bronze, soit en encourageant les études des ouvriers et apprentis par l'établissement d'une école de dessin et de modelage dans laquelle l'enseignement est gratuitement donné tous les soirs de huit à dix heures. De nombreuses récompenses sont attribuées aux lauréats. Cette école, nous l'avons dit souvent, est remarquablement dirigée par le sculpteur M. Eugène Robert.

La cotisation annuelle des membres de la Société est de 30 francs.

***

Chaque année, la cérémonie de la distribution des prix aux élèves de l'École est présidée par un personnage différent. En 1888, c'était M. Spuller. Il y a deux ans, ce fut M. Eug. Guillaume, dont nous avons reproduit le discours rempli d'aperçus nouveaux et d'idées élevées. Cette fois, c'est à M. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs, que M. Gagneau, le très distingué président de la *Réunion des Fabricants de bronze,* a demandé de présider cette solennité.

Il faut avoir vu M. Louvrier de Lajolais en de telles occasions pour se faire une idée de l'irrésistible attrait qu'exercent sur une assemblée sa bonne grâce familière et le charme particulier de sa mimique si expressive. C'est de lui qu'on peut dire qu'il dégage du calorique à si haute dose qu'un bloc de glace fondrait à son approche.

En lui, rien du fonctionnaire gourmé et apprêté. A le voir au repos, assis sur l'estrade à la place d'honneur, avec sa tête fine et déjà toute blanche, les cheveux ras, la moustache bien dessinée, on le prendrait pour quelque colonel en inspection ou un diplomate en exercice. Mais le voici qui se lève; il parle, l'œil brillant d'intelligence et de malice, le geste élégant et d'une pétulance incroyable. Et, dès les premiers mots, on est captivé par cette parole primesautière, tantôt sérieuse et tantôt presque gamine, qui a des images à l'emporte-pièce, des envolées de l'éloquence la plus authentique accidentées brusquement de saillies pittoresques. En voilà un orateur que la sténographie ne peut pas ne point trahir! Car ce qu'il dit a de la valeur et de la couleur surtout par la façon dont il le dit, dont il le joue et le mime. Tant pis pour ceux qui se raidissent et trouvent intempestif l'enjôleur! Il faudra bien qu'ils s'abandonnent, et leur résistance tout à l'heure va se fondre dans un sourire...

Si M. de Lajolais connaît à fond l'École des Fabricants de bronze, on l'imagine! Il a accepté avec joie, dit-il, l'honneur de présider la cérémonie de cette année, parce que c'est une

occasion pour lui de témoigner à la Société qui la dirige sa reconnaissance, d'abord, et, en outre, l'intérêt qu'il prend à l'œuvre qu'elle poursuit. Sa reconnaissance? Oui, car la Réunion des Fabricants de bronze donne son patronage et des prix à l'École des Arts décoratifs. De son côté, l'École des Arts décoratifs ne sera pas en reste. Elle participera désormais aux récompenses accordées aux lauréats de l'école du bronze. Et pour que le lien soit plus intime entre les deux écoles, ce seront les élèves eux-mêmes de l'École des Arts décoratifs qui, par une souscription ouverte entre eux à cet effet, pourvoiront à l'établissement d'un prix spécial en faveur de leurs camarades du bronze!

Une triple salve d'applaudissements, partis du fond de la salle, soulignent ces paroles. Qui donc approuve aussi bruyamment? Ce sont les élèves de l'École des Arts décoratifs que, par une pensée délicate, M. Louvrier de Lajolais a conviés à la cérémonie. Ils sont venus en grand nombre, avec leurs professeurs, maîtres estimés et éminents, MM. Lechevallier-Chevignard, Paul Colin, Debrie, Genuys, Forget, etc. L'orateur continue. Il parle maintenant des améliorations réalisables dans l'enseignement de l'Art. Avec sa haute compétence, il aborde le côté technique de la question.

« A ce sujet, dit-il, j'ai reçu de mon ami Henri Bouilhet, vice-président de la Société de l'Union centrale, qui s'occupe avec tant de passion de tout ce qui touche au problème de l'enseignement professionnel, une lettre du plus haut intérêt. Laissez-moi vous en lire quelques passages :

« Mon cher ami, l'ardente passion qui vous anime pour la réalisation de tous les progrès qui peuvent contribuer à élargir le champ de l'activité de cette jeune génération d'artistes qui vous devront le meilleur de leur instruction; les efforts que jadis nous avons faits ensemble, ou, pour mieux dire, que j'ai pu faire à côté de vous, lorsque, enrôlés sous les drapeaux de la vieille Union centrale, vous m'avez appris à combattre le bon combat pour la défense des industries d'art de notre temps; la communauté d'idées qui nous lie depuis plus de vingt ans et que le temps n'a fait que rendre plus intime, me fait un devoir de vous signaler les résultats que donnent à l'étranger les idées que nous avons semées, les principes que nous avons défendus et les programmes d'enseignement que vous avez mis si heureusement en pratique.

» Je suis certain qu'en vous mettant au courant des faits qu'un récent voyage en Autriche m'a permis de constater, vous trouverez une nouvelle ardeur pour nous aider à combler dans notre enseignement professionnel les lacunes qui peuvent y exister encore.

» Conduit par un de nos amis dans un des faubourgs de Vienne qui sont le centre de l'activité des industries artistiques de la ville, j'ai visité en détail une de ces Écoles professionnelles *(Fortbildungs Schulen)* qui, depuis vingt-cinq ans, se sont multipliées en Autriche, et tendent à faire de ce pays l'un des mieux outillés pour soutenir la lutte dans laquelle le goût français et nos industries d'art trouvent aujourd'hui des adversaires de plus en plus redoutables. C'est l'*École des fondeurs, monteurs et ciseleurs en bronze*...

» Cette École a été créée en 1885, et ses statuts ont été approuvés par un décret du ministère de l'instruction publique autrichienne du 19 janvier 1886.

» Elle est sous la dépendance du ministre et sous la surveillance d'un Comité de trois inspecteurs nommés par lui.

» C'est le ministre qui nomme les professeurs sur la proposition du Conseil de l'École, qui en a la surveillance administrative.

» Le Conseil est formé par une réunion de fabricants de bronze, de monteurs et de ciseleurs de Vienne, dont la compétence technique a été reconnue et appréciée par leurs confrères.

» Aussi la voie dans laquelle elle est dirigée est-elle éminemment pratique et de nature à favoriser le développement de l'instruction en vue des services que les jeunes gens qui fréquentent l'École peuvent rendre plus tard à leurs industries.

» Elle est soutenue par des subventions fournies par le Ministère de l'intruction publique, par le Conseil municipal de Vienne, par la Chambre de commerce et par la Société des Fondeurs et Bronziers de Vienne, ainsi que par des dessinateurs, parmi lesquels l'empereur François-Joseph n'a pas dédaigné de se faire inscrire...

» L'École comprend trois grandes divisions : la première forme le cours de dessin, sous la direction de M. Rudolphe Gross, architecte et directeur de l'École; il réunit l'enseignement du dessin linéaire

et du dessin à main levée d'après le relief, l'étude de la perspective et du tracé des ombres, le tracé géométrique et les relevés des objets en bronze au point de vue de leur établissement en métal, avec le tracé des profils, coupes et developpement. — Le cours de modelage, sous la direction de M. Wilhelm Heinrich, sculpteur, comprend la copie en terre et en cire d'ornements simples en bas-relief et en ronde-bosse, et, suivant le degré d'avancement de l'élève, la copie d'objets de bronze ou pouvant être fabriqués en bronze, et, enfin, des compositions décoratives faites principalement en vue de leur exécution en métal.

» Enfin, le cours de ciselure, sous la direction de M. Karl Washmann. Ce cours, divisé en deux sections, suivant les professions des apprentis, est le véritable cours professionnel. C'est celui qui m'a paru donner les résultats les plus intéressants pour nous. Les jeunes gens n'y sont admis que s'ils possèdent déjà des connaissances techniques suffisantes; ils viennent là pour compléter l'éducation de l'atelier. Car le principe qui fait le succès de l'École et qui est la garantie de ses succès à venir, se résume en ceci : *c'est à l'atelier* et non ailleurs que l'apprenti peut et doit, avant tout, prendre les connaissances spéciales qui doivent former le fonds de son instruction professionnelle...

» C'est pour cela que le travail de la ciselure au repoussé est très développé par le professeur M. Washmann, et tient une grande place dans les leçons données à l'École.

» Créer de toutes pièces un objet en métal avec les seules ressources du ciselet, du traçoir et du marteau est, en effet, le but suprême d'un artisan en métal qui veut posséder toutes les ressources de son art.

» Poussant peut-être à l'excès cette partie de son enseignement, M. Washmann oblige les jeunes élèves à faire avec le marteau seul des formes et des profils qu'on obtiendrait plus facilement par le tour, mais il est convaincu que l'apprenti acquiert ainsi une sûreté de main et une souplesse d'outil qui lui permettent plus tard de se jouer avec les difficultés de son métier. Il cherche ainsi à remettre en honneur un métier trop négligé aujourd'hui, le travail au marteau.

» C'est surtout aux jeunes apprentis qui font à l'atelier les travaux de ciselure sur le bronze fondu qu'il enseigne, le soir, l'Art de relever le métal et de former avec une feuille de cuivre ces plateaux, ces coupes, ces feuillages mouvementés dont j'ai rapporté quelques spécimens et qui dénotent chez ces jeunes artisans une souplesse et une habileté vraiment remarquables.

» Presque tous ces travaux sont exécutés d'après des dessins ou des photographies, mais toujours à une dimension différente de l'original. Souvent, ils sont faits sur des croquis des élèves eux-mêmes ou sur des indications du professeur, excitant ainsi les jeunes gens à tirer de leur propre fonds des compositions appropriées aux besoins de leur industrie.

» Au contraire, à ceux qui, dans leur pratique journalière, font plus particulièrement des repoussés, M. Washmann apprend à ciseler du bronze fondu sur des modèles que possède l'École et souvent sur des fontes obtenues d'après des modèles créés par eux, ou modelés dans le cours de modelage par les sculpteurs les plus avancés...

» Quoique les résultats de cet enseignement soient fermés pour les visiteurs étrangers et ne puissent sortir de l'École, j'ai obtenu, par l'intermédiaire bienveillant du professeur, M. Washmann, l'autorisation de faire venir en France quelques échantillons des travaux des élèves.

» J'ai voulu, en les montrant à mes collègues de la *Réunion des Fabricants de bronze,* leur faire toucher du doigt l'enseignement de cette École, et leur démontrer tout le bien qu'ils en pourraient tirer pour leur industrie, s'ils développaient, à côté de leur École de dessin et de modelage, si bien outillée, si bien dirigée et déjà si prospère, un enseignement professionnel de la ciselure.

» Mon vœu le plus cher serait de les entraîner dans une voie semblable...»

« Une pareille lettre, continue M. de Lajolais, écrite par un homme tel que mon ami Bouilhet, d'une compétence aussi éprouvée, nous trace, semble-t-il, notre devoir. Il faut que l'École du bronze chez nous ait aussi son cours de ciselure. Il faut — non pas dans un mois, non pas dans huit jours, mais tout de suite, mais demain — il faut se mettre à l'œuvre. Nous nous entendrons, si vous le voulez bien, à ce sujet. Nous étudierons un programme. Si la Réunion des Fabricants de bronze n'a pas assez d'argent pour créer ce cours indispensable, eh bien, on en trouvera! On en demandera à la Direction des Beaux-Arts, et notre ami Crost, que je vois dans cette salle, s'ingéniera, j'en suis sûr, pour nous aider. Et puis, n'avons-nous pas la ressource d'une souscription entre nous?... Mais il est temps de donner la parole à M. le Secrétaire de l'École du bronze pour la lecture du palmarès... »

La lecture du palmarès terminée, c'est au tour de M. Claudius Marioton de faire connaître son rapport sur les concours ouverts par la Réunion des Fabricants de bronze, notamment ceux qui ont été fondés par Villemsens et par Crozatier. Nous avons bien des fois signalé la perfection de ces rapports, dont la précision, la justesse dans les critiques faites, soit au point de vue technique, soit au point de vue général, sont extrêmement remarquables.

Voici quelques extraits de ce rapport concernant les œuvres primées. Nous avons fait reproduire ces œuvres par la gravure. Nous agirons de même chaque année, voulant ainsi rendre hommage à l'effort des lauréats :

Concours Villemsens : Sur cinq concurrents, un prix de 300 francs et une mention de 50 francs ont été accordés. Le prix a été remporté par l'ouvrage exposé sous le numéro 2, par M. Lecouty (Henry), avec une corbeille, style Régence, dont le travail de ciselure décore harmonieusement cette pièce. Tout en complimentant l'auteur pour son effort de composition, qu'il veuille bien se persuader qu'il y a dans son œuvre des lignes forcées, des formes à trop gros bossages qui font croire à des renfoncements, à des lourdeurs, à des empâtements. Les renseignements étaient tout indiqués dans les ouvrages des Germain, des Meissonnier, des Oppenort, où les formes sont si souples, les lignes si harmonieuses et les modèles si entraînants.

La branche d'éventail a été inspirée de meilleure source; la ciselure est aussi savante, et elle est bien appropriée. Nous ne parlons pas des figures qui sont — même le mascaron — faiblement présentées.

La mention a été attribuée au numéro 3 (M. Paul Philippon), pour la ciselure d'une salière Louis XV en argent, d'une coquette expression, plus obtenue par un grand sentiment que par un savoir établi.

Concours Crozatier *(pour la figure)* : Douze concurrents se sont fait inscrire, ce qui indique que le concours a été supérieur aux années précédentes. Il l'a été non seulement en nombre (puisqu'il présente dix-neuf pièces), mais en qualité artistique, nous montrant des pièces d'une valeur réelle. C'est cette valeur qui, étant égale chez plusieurs concurrents, a déterminé le jury, mû par un sentiment d'équité, à partager le prix entre MM. Trotéro (Alexis) et De Haan (Henri).

Le premier a envoyé une statuette : *Avant l'orage*, de Gautherin, d'un travail sobre d'effets bien appropriés au sentiment de l'œuvre ; le second deux statuettes : *Tireur d'arc*, de Gardet, la *Chanson*, de Charpentier, et un bas-relief en acier, *Chien danois*, d'après Valton, le tout d'une très bonne exécution.

Concours de la plaquette d'ornement : Ce concours a été tout récemment institué dans le but d'obtenir un élément plus rationnel d'appréciation. A cet effet, on a adopté un programme uniforme permettant de juger chaque concurrent par comparaison sur un travail analogue. Cette façon de procéder offre encore cet avantage que l'exposition du concours devient par elle-même un enseignement, car les concurrents peuvent y voir leur œuvre en parallèle avec celles des voisins, et profiter de cet examen pour mieux se rendre compte des qualités ou des défauts de leur facture, et diriger leur effort, selon les cas, dans tel ou tel sens.

Sur les douze concurrents inscrits, neuf ont répondu par un travail attentionné et appliqué, dont l'ensemble a produit un résultat des plus instructifs.

Le numéro 1, présenté par M. De Haan, a obtenu le premier prix, de 150 francs. Plusieurs fois lauréat, M. De Haan, par un sentiment de louable désintéressement, ne conservant que son titre, a abandonné la somme en faveur du concurrent qui venait immédiatement après lui.

M. De Haan a traité sa plaquette avec une certaine maîtrise, et son interprétation, tout en étant très développée, est restée respectueuse de la forme qu'il a décorée avec le meilleur sentiment du style.

Concours Villemsens
Branche d'éventail,
par M. Lecouty.

Un envoi de grand mérite est aussi celui de M. Claus (n° 5), dans lequel il faut signaler la sobriété du rendu témoignant des qualités les plus recherchées.

Le numéro 12 (M. Lecouty), qui obtient le deuxième prix, est également très recommandable.

Le rapport de M. Claudius Marioton se termine par une considération générale qui a sa portée et sur laquelle nous appellerons particulièrement l'attention : « Qu'il soit bien entendu, dit-il à peu près, que la ciselure ne consiste pas à écorcher systématiquement le métal, mais à traduire le modèle avec un esprit d'observation scrupuleux, en donnant à chaque partie de l'œuvre le tissu qu'elle réclame. Cela, on l'obtient, quand on a le sentiment de l'outil, par la façon intelligente et jalouse dont on promène sa caresse sur l'écorce métallique. » Et il ajoute : « Un exemple montrera la valeur et la nuance de ce conseil : C'est la vénération des maîtres contemporains pour la fonte à cire perdue qui donne certainement des résultats hors de toute

Concours de la plaquette d'ornement : modèle de M. Claudius Marioton.
Ciselure de M. De Haan,
Lauréat de la *Réunion des Fabricants de bronze.*

contestation. La cause de cette admiration, c'est que le sculpteur, qui ne sait pas travailler le métal, a été lui-même son propre ciseleur sur la cire, et qu'il retrouve ensuite, la fonte une fois achevée, les délicatesses qu'il a cherchées, se souciant peu que le métal soit luisant et brillant ici, doux ou rude là ! Ce à quoi il tient, et ce qui, en effet, importe le plus, c'est que la pureté du dessin soit observée dans les contours, ainsi que la délicatesse des modelés et les enveloppes propres à chacune des diverses formes. Envisagez donc avec cette pensée le rôle de la ciselure, et rapprochez-vous autant que possible des effets obtenus par la fonte à cire perdue, en vous conformant aux *desiderata* de maîtres tels que Barrias, Mercié, Dalou, Gautherin, Paul Dubois, etc., dont les œuvres expriment si bien leur volonté dans le sens de ce qui est beau et de ce qui est bien. Vous aurez ainsi contribué à élargir la

voie dans laquelle notre art de la ciselure trouvera de nouveaux et savants modes d'expression. »

***

La cérémonie touchait à sa fin.

Cependant le président, M. Louvrier de Lajolais, peu enclin à se contenter du bruit de vaines paroles, et tenant à des résultats positifs touchant l'établissement du cours de ciselure à l'École du bronze, dont il avait parlé dans son discours, se lève de nouveau. Interpellant directement M. Henri Bouilhet, il lui dit à brûle-pourpoint :

« Vous êtes, mon cher ami, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs. En cette qualité vous pouvez, vous qui avez si bien démontré, dans la lettre dont j'ai donné lecture tout à l'heure, la nécessité de créer le cours de ciselure, vous pouvez, dis-je, nous accorder un précieux concours en cette affaire. Déterminez l'Union centrale à nous apporter son tribut. La cause vaut la peine que cette Société s'y intéresse. Favoriser la production contemporaine est un devoir pressant et au moins aussi impérieux que la création d'un musée rétrospectif... »

Un tonnerre d'applaudissements accueille ces paroles. Aussitôt M. Henri Bouilhet s'avance vers l'estrade, et au milieu de l'émotion générale :

« Je n'ai qu'un mot à répondre, s'écrie-t-il, à mon ami Lajolais. Je souscris personnellement une somme de 500 francs pour l'établissement du cours de ciselure.

— Et moi, modestement, pour 100 francs, réplique M. Louvrier de Lajolais. »

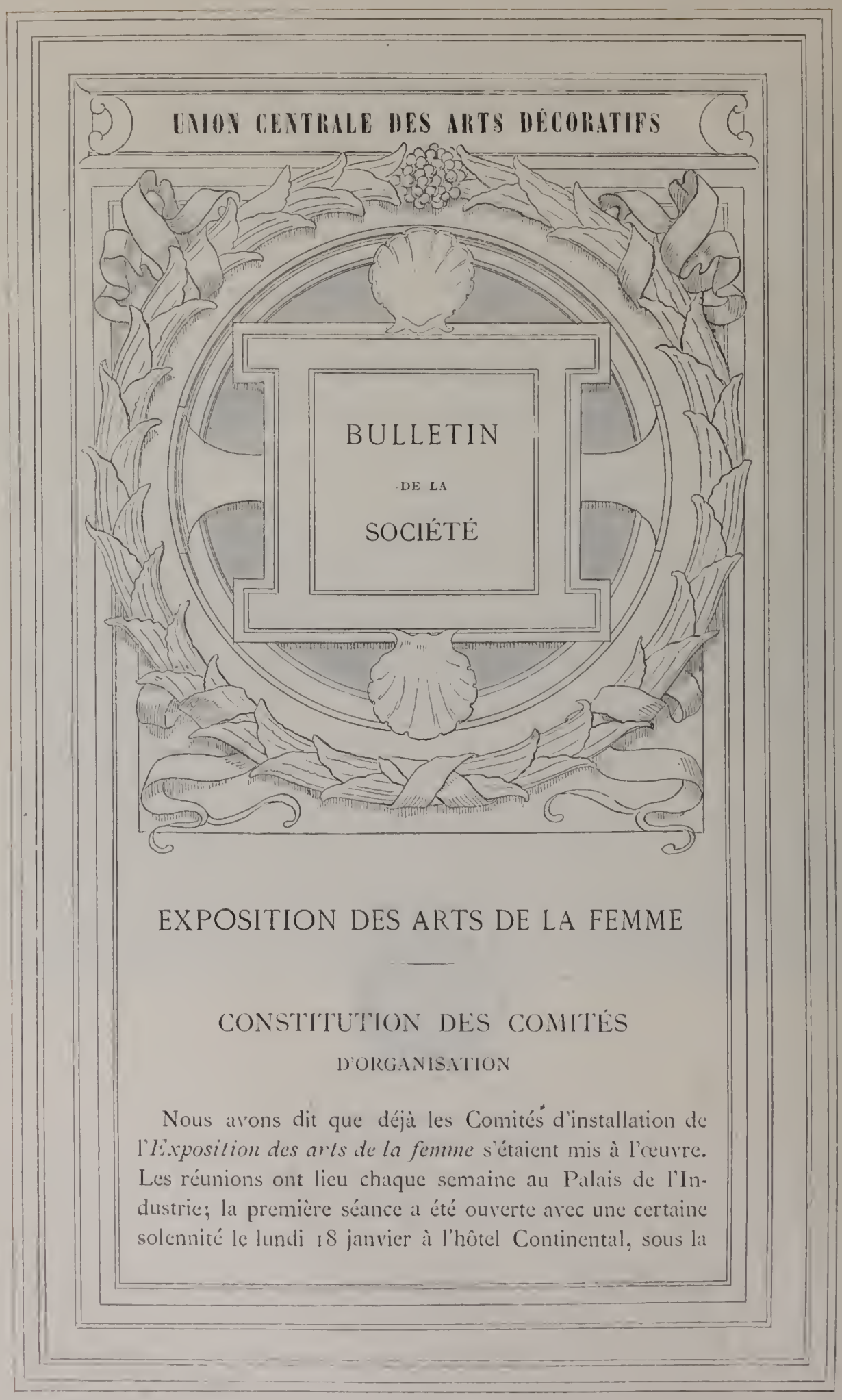
Puis, se tournant vers M. Gagneau, président de la *Réunion des Fabricants de bronze :*

« Vous voyez, voici l'œuvre commencée, et vous avez votre cours de ciselure. Sur ce, la séance est levée ! »

Et l'on se sépare, dans l'entraînement de ce petit coup de théâtre final aboutissant à une explosion de générosité. En vérité, j'avais bien raison de dire en commençant : « Cette distribution des prix est une fête de famille ! »

Victor CHAMPIER.

Salière Louis XV, en argent,
par M. Paul PHILIPPON.
(Mention au concours Villemsens.)



EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

CONSTITUTION DES COMITÉS

D'ORGANISATION

Nous avons dit que déjà les Comités d'installation de l'*Exposition des arts de la femme* s'étaient mis à l'œuvre. Les réunions ont lieu chaque semaine au Palais de l'Industrie; la première séance a été ouverte avec une certaine solennité le lundi 18 janvier à l'hôtel Continental, sous la

présidence de M. Georges Berger, qui, dans un discours fort applaudi, a tracé à grands traits le tableau de l'exposition future et montré le but poursuivi à cette occasion par la Société de l'Union centrale. Lecture a ensuite été donnée de la liste des membres composant les Comités d'organisation de l'Exposition.

Voici cette liste :

SECTION MODERNE

GROUPE I. — BEAUX-ARTS

Peinture, Sculpture, Gravure, Dessins, Photographies, Œuvres exécutés depuis 1871 par les Femmes.

Présidente d'honneur, Mme Rosa Bonheur.
Président..... M. Gérome, membre de l'Institut.
Vice-présidente.... Mme Léon Berteaux.
Vice-président..... M. Lafenestre, membre du Conseil d'administration.
Secrétaire..... M. Dupré.

Mmes Edouard André.
de Saux (Henriette Brown), peintre.
Madeleine Lemaire, artiste peintre.

MM. Bapst (Germain), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Barrias, sculpteur statuaire, membre de l'Institut.
Bonnat, artiste peintre, membre de l'Institut.
Carolus-Duran, artiste peintre.
Cazin, artiste peintre.
Davanne, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Duez, artiste peintre.
Dujardin-Beaumetz, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Falguière, sculpteur statuaire, membre de l'Institut.
Mantz (Paul), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Proust (Antonin), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Roll, artiste peintre.
Roty, graveur en médailles, membre de l'Institut.

GROUPE II. — ENSEIGNEMENT

1re classe : École de dessin ; 2e classe : Écoles d'art décoratif ou des arts industriels ; 3e classe : Écoles professionnelles d'art appliqué à l'industrie ; 4e classe : Institutions pour le développement des arts de la femme.

Présidente d'honneur, Mme H. Carnot, présidente de la Société pour l'enseignement professionnel de jeunes filles (école Elisa Lemonnier).
Président d'honneur. MM. Jules Simon, sénateur, membre de l'Académie française.
Président..... Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, membre de l'Académie française.
Vice-Président..... Rossigneux, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Secrétaire..... Roger Marx, inspecteur des musées.

Mmes Koppe (Louise), directrice de la revue *la Femme et l'Enfant*.
Héréau, inspectrice de l'enseignement du dessin dans les écoles de la Ville de Paris.
Mmes Toussaint, secrét. gén. de la Société pour l'enseignement professionnel des jeunes filles (écoles Elisa Lemonnier).
Malmouche, insp. du travail profession. dans les écoles de la Ville de Paris.

Mme Schœffer, insp. du travail professionnel dans les écoles de la Ville de Paris.

MM. Guillaume (Eugène), membre de l'Institut, vice-président du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Aynard, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Buisson, directeur de l'enseignement primaire, Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.

Carriot, directeur de l'enseignement, Ville de Paris.

Champier (Victor), directeur de la *Revue des Arts décoratifs*.

Colin (Paul), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Corroyer (E.), vice-président du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Crost, chef du bureau de l'enseignemt et des musées, direction des Beaux-Arts.

MM. Dutert, inspecteur général de l'enseignement du dessin.

Fould (Léon), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Fourcaud (L. de), critique d'art.

Gérard (baron), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Havard (Henry), inspecteur des beaux-arts.

Jacquemart, inspecteur général de l'enseignement technique, Ministère du commerce et de l'industrie.

Liouville, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Péreire (H.), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Salverte (de), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Sée (Camille), conseiller d'État.

GROUPE III. — INDUSTRIE

Président..... MM. H. Bouilhet, ingénieur manufacturier, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Vice-Présidents .. Martial-Bernard, secrétaire de la Chambre de commerce de Paris; président de la Société d'encouragement de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie.

Aynard, député, président de la Chambre de commerce de Lyon, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Secrétaires ..... Louis Braquenié, André Bouilhet et Jules Mercier.

5e classe : Mobilier, Ouvrages du tapissier et du décorateur, Tapis, Tapisserie, etc.

Président..... MM. Braquenié, fabricant de tapisseries, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Vice-Président ... Lhoste, président de la Chambre syndicale de l'ameublement.

MM. Duplan, membre du Conseil d'admin. de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Crépinet, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

MM. Williamson, administrateur du Garde-Meuble national.

Boutard, président de la Chambre syndicale des tapissiers.

Lays, artiste décorateur.

6e classe : Maroquinerie, Tabletterie, Lunetterie, Bimbeloterie, Jouets, Vannerie, Brosserie, Coutellerie.

Président..... MM. Léon Grados, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Vice-Président ... Chauvin, président de la Chambre syndicale des fabricants de jouets.

MM. Maurey-Deschamps, président de la Chambre syndicale de la brosserie.
Dupont, fabricant de tabletterie fine, président de l'Union des fabricants.
Larivière, président de la Chambre syndicale des couteliers.
MM. Sormani (Paul), fabric. de maroquinerie.
Boudinet, fabricant de vannerie.
Marmuse, fabricant de coutellerie.
Amson, fabricant d'articles de Paris.
Pierrat, président de la Chambre syndicale de la tabletterie.

7e classe : Tissus de soie, de laine, de lin, de coton.

Président..... MM. Chatel, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Vice-Président... Levallois, présid. de la Chambre syndicale des tissus et nouveautés.

MM. Jodon, vice-prés. de la Chambre synd. du commerce et de l'indust. des tissus.
Tresca, fabricant de soieries, président de la Chambre syndicale de la fabrique lyonnaise, à Lyon.
Bresson, de la maison Bresson, Agnès et Cie, fabricants de soieries, à Lyon.
MM. Gautier (Antoine), fabricant de rubans, vice-président de la Chambre de commerce de Saint-Étienne.
Rebour (Ch.), fabricant de rubans, membre de la Chambre de commerce de Saint-Étienne.
Reyrel, fabricant de tissus de laine.

8e classe : Dentelles, Tulles, Broderies, Passementeries, Crochet, Ouvrages de dames.

Président..... MM. Lefébure, secrét. du Conseil d'adm. de l'Union centr. des Arts décor.
Vice-Président... Ancelot, présid. de la Chambre synd. des dentelles, tulles et blondes.

MM. Darquer, fabricant de dentelles, présid. de la Chambre de commerce de Calais.
Leroy (Isidore), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Parent, présid. de la Chambre syndicale de la passementerie et de la broderie.
Millet, fabricant de dentelles.
Martin (Georg.), fabricant de dentelles, directeur de la Compagnie des Indes.
Mme Leroudier, fabricante de broderies.
MM. Gaudin, fabricant de dentelles.
Langlois, fabricant de passementerie.
Hénon, fabricant de dentelles, membre de la Chambre de commerce de Calais.
Blazy, président de la Chambre synd. des laines, fabr. d'ouvrages de dames.
Herbelot, fabricant de dentelles, vice-président de la Chambre de commerce de Calais.

9e classe : Vêtements, Lingerie, Modes, Chapeaux, Accessoires du vêtement, Chaussures, Gants, Ombrelles, etc.

Président..... MM. Delamarre-Didot, membre du Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Vice-Président... Brylinski, président de la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames.

MM. Gilbert-Breton, président de la Chambre syndicale de la lingerie confectionnée.
Davasse, ancien président de la Chambre syndicale des chapeaux de paille et feutre pour dames.
Depasse-Laridan, président de la Chambre syndicale de la bonneterie et de la ganterie.
Falcimaigne, président de la Chambre syndicale des parapluies et ombrelles.
MM. Touzet, président de la Chambre syndicale de la chaussure.
Farcy, président de la Chambre syndicale des corsets.
Morhange, vice-président de la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames.
Félix, robes et modes.
Worth (Gaston), ancien président de Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames.

10e CLASSE : Joaillerie, Bijouterie, Orfèvrerie.

Président..... MM. FALIZE, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Vice-Président... GAILLARD, président de la Chambre syndicale de la joaillerie.

MM. BOUCHERON, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
CHRISTOFLE, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
BARBEDIENNE, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
BOIN, président de la Chambre syndicale de l'orfèvrerie et de la bijouterie.
AUCOC (L.), bijoutier-joaillier.

MM. MASCURAUD, président de la Chambre syndicale de la bijouterie-imitation.
MARTIAL-BERNARD, joaillier, secrétaire de la Chambre de commerce de Paris; président de la Société d'encouragement de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie.
FROMENT-MEURICE, orfèvre-joaillier.
GARNIER (Paul), fabricant d'horlogerie.
RUTEAU (L.), de la maison Topart frères, fabricants de perles.
MASSIN, bijoutier-joaillier.

11e CLASSE : Éventails, Écrans; 12e CLASSE : Fleurs artificielles, Plumes; 13e CLASSE : Coiffure, Cheveux.

Président..... MM. FOULD, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Vice-Président... DE L'ISLE, président de la Chambre syndicale des fleurs et plumes.

MM. HIELARD (Léon), vice-président de la Chambre de commerce de Paris.
PETIT (Aug.), président de la Chambre syndicale de l'industrie des cheveux.
LALOUE, ancien président de la Chambre syndicale des fleurs et plumes.

MM. LE MAIRE DE MOUY, président de la Chambre syndicale des fabricants de fleurs, feuilles, etc.
DEBERGE, fabricant d'éventails, ancien président de la Chambre syndicale des éventaillistes.

14e CLASSE : Librairie, Papeterie, Publications et Journaux de modes, etc.

Président..... MM. TEMPLIER, membre du Conseil de l'Union centrle des Arts décoratifs.

Vice-Président... BOUSSOD, éditeur d'estampes.

M. FIRMIN-DIDOT, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Mme RAYMOND (Émeline), directrice de la *Mode Illustrée*.

MM. CHOQUET, président de la Chambre syndicale du papier et des industries qui le transforment.
WITTMAN, imprimeur en taille-douce.

SECTION RÉTROSPECTIVE

GROUPE IV. — HISTOIRE DU COSTUME FÉMININ

1re SÉRIE, *Antiquité :* Restitutions d'intérieurs et de types (Perse, Assyrie, Grèce, Rome, etc.), d'après les monuments, les statues, les peintures, les vases, etc.; 2e SÉRIE, *Moyen Age :* Restitutions analogues; 3e SÉRIE, *Renaissance :* Restitutions analogues; 4e SÉRIE, *Costumes nationaux des divers peuples du monde;* 5e SÉRIE, *Costumes nationaux de la France par province;* 6e SÉRIE, *Histoire de la mode parisienne :* Groupes, mannequins, vitrines, restitutions de salons et boudoirs féminins des principales époques de la mode; 7e SÉRIE, *Fragments de costumes, étoffes, passementeries,* etc.; 8e SÉRIE, *Exposition d'œuvres d'Art :* Tableaux, miniatures, sculptures, dessins, etc., depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours, montrant les transformations de la mode.

GROUPE V. — OBJETS USUELS

9e SÉRIE, *Ornements de la femme :* Bijouterie, joaillerie, etc., coiffures, chaussures, ceintures, peignes, éventails, etc.; 10e SÉRIE, *Instruments de toilette :* Miroirs, trousses, ciseaux, etc.; 11e SÉRIE, *Instruments de travail :* Navettes, métiers, etc.; 12e SÉRIE, *Objets divers historiques ayant appartenu à des femmes celèbres.*

GROUPE VI. — TRAVAUX D'ART FÉMININS

13e SÉRIE, *Beaux-Arts, Peinture, Sculpture, Gravure, Dessins, etc.*; 14e SÉRIE, *Broderies*; 15e SÉRIE, *Tapisseries*; 16e SÉRIE, *Dentelles*; 17e SÉRIE, *Divers.*

Président..... .... MM. DARCEL, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Vice-Présidents..... HEUZEY, membre de l'Institut.
DE LASTEYRIE, membre de l'Institut.
FOULC.
GASNAULT, conservateur du musée des Arts décoratifs.
Secrétaire..... FAUCOU, conservateur adjoint du musée Carnavalet.
Secrétaires adjoints. GAUCHERY, secrétaire de la conservation de l'Union centrale des Arts décoratifs.
MATHIEU, attaché à la conservation du musée des Arts décoratifs.
METMAN, attaché à la conservation du musée des Arts décoratifs.

Mme DIEULAFOY.
DURUY (Georges).
Ve SPITZER.
MM. BAPST (Germain), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Baignières (Arthur).
BEER (Guillaume).
BÉRALDI, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
BERTHAUT.
BIANCHINI, dessinateur de l'Opéra et de la Comédie-Française.
BIANCOURT (marquis DE), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
BING (S.).
BOCHER (E.).
BOIN, ancien président de la Chambre syndicale de la bijouterie.
BONNAFFÉ, écrivain d'art.
BOUCHOT, bibliothécaire de la Bibliothèque nationale.
BRENOT.
BRYLINSKI, président de la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames.
CARPEZAT, artiste décorateur.
CHAMPEAUX (DE), conservateur à la bibliothèque des Arts décoratifs.
MM. CLAIRIN, artiste peintre.
CLARETIE, membre de l'Académie française, administrateur général de la Comédie-Française.
COURAJOD, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
DELAMARRE-DIDOT, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
DESMOTTES.
DREYFUS (Gustave), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
DUPLESSIS, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
EPHRUSSI (Charles), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
FARCY (Louis DE).
FÉLIX, robes et manteaux.
FLAMENG (François), artiste peintre.
GANAY (comte DE), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
GÉLIS-DIDOT.
GILLE (Ph.), critique d'art.
GIRAUD, conserv. des musées de Lyon.
GONSE, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts.*

MM. Gutperle, fabr. de bijouterie de théâtre.
Hamy (docteur), membre de l'Institut, conservat. du Musée d'ethnographie.
Jambon, artiste décorateur.
Krafft, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Lacoste, dessinateur de l'Opéra.
Laurens (J.-P.), artiste peintre, membre de l'Institut.
Le Breton, conservateur des musées de Rouen.
Leloir, artiste peintre.
Lesecq des Tournelles.
Maciet, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Mahou, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Mannheim, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Martin-Leroy.
Maspero, membre de l'Institut.
Molinier, rédacteur en chef de l'*Art*.
Monval, bibliothécaire à l'Académie française.
Montaiglon (de), professeur à l'École nationale des Chartes.
MM. Muntz, conservateur des collections de l'École des Beaux-Arts.
Nuitter, archiviste à l'Opéra.
Piet-Lataudrie.
Piogey (docteur).
Régamey (Félix), artiste peintre.
Rothschild (baron G. de), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Sabran (duc de), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Sardou (Victorien), membre de l'Académie française.
Schlumberger, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Seigneur (du).
Taigny, membre du Conseil d'admin. de l'Union centr. des Arts décoratifs.
Terme, conservateur du Musée historique du Tissu, à Lyon.
Villefosse (Héron de), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Vogüé (de), membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.
Worth (Gaston).
Yriarte, inspecteur des Beaux-Arts.

SOUS-COMMISSION DE L'HISTOIRE DU COSTUME FÉMININ

MM. Courajod, Bapst (Germain), Krafft, Leloir, Bouchot.

SOUS-COMMISSION DE L'HISTOIRE DE LA COIFFURE

MM. Delamarre-Didot, Héron de Villefosse, Nuitter, Monval.

SOUS-COMMISSION D'ÉTUDES DE LA SECTION RÉTROSPECTIVE

MM. Darcel, Gasnault, Courajod, Taigny, Duplessis, Gauchery.

Le Directeur de l'Exposition,
Marius Vachon.

Le Député,
Président de l'Union centrale des Arts décoratifs,
Georges Berger.

Le Directeur-gérant, Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

LE DROIT DES ARTS DÉCORATIFS

AU SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Le droit des arts décoratifs, c'est d'être représentés à tous les Salons des Beaux-Arts, directement et sans équivoque. Ils le sont au Champ-de-Mars; il faut qu'ils le soient aux Champs-Élysées.

Le malheur veut qu'il règne, à cet égard, dans la Société des artistes français, des préjugés étranges. On y accepte encore la ridicule et surannée doctrine de la division de l'Art en *Beaux-Arts,* seuls dignes d'admiration, et en *Arts industriels* ou secondaires. Sur quoi se base l'artificieuse distinction? Uniquement sur le caractère d'utilité ou d'inutilité des œuvres. Est réputé supérieur ce qui ne répond à aucune destination positive et ne peut prendre place que dans un cabinet de curieux ou un musée. Tout objet conçu pour un usage déterminé, susceptible de se mêler étroitement à l'existence, d'y rendre un service, d'y remplir une fonction, est tenu pour inférieur. Les arts décoratifs sont des arts serviles, placés au plus bas degré de l'échelle. C'est ainsi que l'on pense depuis les âges classiques.

Je pourrais faire observer que les maîtres français des deux derniers siècles avaient, en dépit des enseignements, persévéré dans l'ancienne voie sans trop de fausse honte. Notre siècle, enclin à pousser les choses à l'extrême, en vint, jadis, à sourire des efforts d'un Barye modelant des candélabres et des surtouts de grand couvert. Par une singulière inconséquence, à mesure que les mœurs se vouaient à la démocratie, l'Art se pliait à un puéril *aristocratisme.* Jusqu'à ces dernières années, les hommes de talent qui prêtaient leur concours à l'industrie, affectaient de ne le faire que dédaigneusement et par condescendance, presque en se cachant. Comment le niveau de la production pratique ne se serait-il pas abaissé? L'Union centrale s'est fondée pour réagir contre la décadence. Il n'y a plus, à l'heure qu'il est, que la Société du Palais de l'Industrie pour protester au nom de la sacro-sainte hiérarchie.

On a pu lire, dans les journaux, le récit de la séance de la Commission nommée par le Comité des Quatre-vingt-dix pour débattre ce point : « Y a-t-il lieu d'organiser,

au Salon annuel, une section des arts décoratifs ? » M. Léon Bonnat, président, a résumé les solides raisons qui militent en faveur du projet. Et, tout de suite, les objections de pleuvoir : « A quoi bon créer une section nouvelle ? Nous n'avons nul intérêt à faire double emploi avec l'Union centrale des Arts décoratifs. Nous sommes des artistes et non des artisans. Nous avons des ateliers et non des fabriques. Tout ce qui a rapport au « grand art » — c'est-à-dire à la peinture, à la sculpture et à la gravure — trouve, d'ailleurs, asile chez nous, aux termes mêmes de notre règlement et sans qu'il soit besoin d'y ajouter le moindre article. Qu'est-ce qu'une œuvre qui ne se réfère ni à la peinture, ni à la gravure, ni à la sculpture ? Tout au plus une œuvre d'ouvrier. Voulez-vous des preuves que nous admettons tout ce qui est admissible ? M. Émile Soldi a exposé, naguère, un casque et un bouclier *(les armes d'Achille)*, aujourd'hui au musée de l'Opéra. M. Mercié a montré une poignée d'épée composée pour le général de Cissey. Le jury n'a pas repoussé, que l'on sache, des vases de bronze de M. Ringel. Nous avons médaillé M. Brateau pour des pièces d'orfèvrerie d'étain, M. Morel-Ladeuil pour un surtout de table, M. Levillain pour un plateau. L'urne dorée, présentement au Luxembourg, aux flancs de laquelle le même M. Levillain a déroulé les fastes de *Diogène*, figurait, bel et bien, au Salon de 1891. Nous avons eu encore une fontaine de M. Chéret, un bracelet de M. Roty, un coupe-papier de M. Crepet. M. Deloye n'a pas été éconduit pour nous avoir présenté une *cariatide* et M. Bloch, ayant sculpté un *Martyr* en bois comme il l'eût fait en marbre, a, ne vous en déplaise, obtenu notre assentiment. Vous voyez bien qu'on est parfaitement libre sous notre enseigne. Que demandez-vous de plus ? » Tout le monde n'a, certainement, pas été convaincu par cette argumentation ; plusieurs ont même risqué des observations timides, mais l'effet de l'énumération inquiète les meilleurs. Pour conclusion, on ne décide rien jusqu'à nouvel ordre. Que décidera-t-on ? Je l'ignore, mais des gens bien informés nous jettent ces quatre mots en passant : « Nous n'avons pas confiance pour cette année... »

Eh bien ! franchement, voilà qui est pitoyable. Le raisonnement énumératif est tout dénué de valeur. On prolonge d'absurdes malentendus au mépris de l'histoire et du sens commun. Insistons un peu là-dessus.

Que signifie, d'abord, cette surprenante affirmation qu'il n'y a point d'objet d'art qui ne dérive de la peinture, de la sculpture ou de la gravure ? Il est certain que tout art plastique procède du dessin, mais il ne relève nécessairement que du dessin seul et dans son acception la plus large. Admettez-vous, notamment, que la peinture et la sculpture soient pour tout dans la verrerie et la céramique ? Elles n'y sont quelquefois pour rien. J'en atteste les puissants grès flambés de M. Delaherche et mille pièces exquises du maître verrier Émile Gallé, où les accidents du feu, savamment et artistement utilisés ou ménagés, jouent un rôle manifestement expressif. Personne ne contestera, pourtant, que la verrerie et la céramique comptent au rang des arts.

Ce terrain de lutte n'étant pas propice, on en choisit un autre : « Nous n'avons à envisager l'Art, s'écrie-t-on, dans aucun de ses modes particuliers. Il sied de juger les choses de plus haut et d'une vue plus grande. Tout objet se présente à nous sous la forme d'une composition peinte ou sculptée ; aussi rangeons-nous tous les artistes en des catégories générales. M. Brateau, M. Crepet, M. Roty sont, à nos yeux, des graveurs de médailles ; M. Morel-Ladeuil est un sculpteur, et nous considérons l'auteur

d'un vitrail comme un dessinateur ordinaire. Nous accepterons une plaque de verre peinte, un morceau de fer travaillé en sujet, un panneau de meuble orné de bas-reliefs, une pièce d'orfèvrerie à figurines, mais nous ne connaissons ni le verrier, ni le ferronnier, ni l'ébéniste, ni l'orfèvre. Une section des industries d'art, au Salon, nous obligerait à sortir de l'Art pur en tenant compte des matières. Or, rien n'est plus contraire à nos données... »

Contraire à vos données! En vérité, c'est, alors, que vos données sont mauvaises. Une œuvre d'art, en effet, n'a sa portée entière, sa plénitude de sens et de beauté que dans sa réalisation parfaite. La conception d'un orfèvre est une conception d'orfévrerie et non de sculpture. La conception d'un verrier est une conception de verrerie et non de peinture, de même que celle d'un tapissier ne revient qu'à la tapisserie. Impossible de juger équitablement *in abstracto* des œuvres à visées spéciales et qui tirent une part intégrante de leur originalité d'un accord raisonné entre les combinaisons de forme et l'emploi d'une certaine matière. De quel droit juger au seul point de vue des arts officiels des artistes qui ne veulent être, après tout, ni statuaires, ni peintres? Vous voilà conduits à accueillir l'orfèvre comme orfèvre, le céramiste comme céramiste, l'ébéniste comme ébéniste, ou à méconnaître aveuglément la loi même de l'art.

Je sais encore que d'aucuns reprochent aux œuvres industrielles d'être souvent le fruit d'une collaboration. Que voilà donc un beau motif de les exclure! Est-il écrit dans quelque Bible que deux ou trois hommes de mérite et de conscience, s'unissant pour accomplir un dessein, ne peuvent que l'avilir? Ce serait assez désolant en présence d'un avenir où la division du travail deviendra de plus en plus une nécessité. Réfléchissez donc. J'imagine une buire d'un très beau goût; un modeleur en prépare un relief, d'après mon croquis, sous ma direction; un batteur d'or exécute le repoussé, un ciseleur traite la ciselure, un émailleur ajoute les ornements prévus, le tout sous mes yeux, en vertu de mes prescriptions minutieuses. Et vous viendrez me dire que l'œuvre manque d'art parce qu'elle n'a pas été réalisée matériellement par moi seul et qu'elle ravalerait l'Exposition! Le paradoxe est fort.

Entre l'art officiel et l'art industriel, il n'y a parfois, dans la notion commune, que la nuance d'un titre imprimé aux pages d'un catalogue. Je me rappelle le cas d'un statuaire qui avait exposé une figure de femme brandissant une torche, intitulée : *la Nuit*. Ce statuaire était tenu pour un artiste pur. A quelque temps de là, je retrouvai son œuvre dans un milieu industriel et qualifiée ainsi : *la Nuit, torchère*. Du coup l'artiste pur était devenu impur. Ce n'était point la statue qui avait changé : tout le mal venait d'un substantif ajouté au titre.

J'aurais bien autre chose à dire, mais je m'ajourne à l'époque du Salon dont la direction de cette *Revue* veut bien me confier, cette année, la critique. Il reste démontré, en attendant, que si tous les vrais arts sont si proches, c'est leur droit qu'on réunisse leurs manifestations dans un vaste ensemble, mais en laissant à chaque genre sa physionomie et son nom. Une section des Arts décoratifs s'est imposée au Champ-de-Mars; une autre s'impose aux Champs-Élysée . Nous le réclamons en vertu de la logique et de la tradition française, en nous appuyant sur le souvenir de nos plus vieux et plus grands maîtres, sur les ordonnances de Colbert et, par-dessus tout, sur le bon sens public.

L. DE FOURCAUD.

Porcelaine de Limoges. Tête-à-tête cannelé. (Exécuté par MM. Haviland.)

L'INDUSTRIE DE LA PORCELAINE A LIMOGES

II [1]

LA MAISON HAVILAND

Après les considérations préliminaires que nous avons présentées au lecteur sur les phases de la transformation opérée en ces dernières années dans la production limousine, il convient de serrer notre sujet de plus près et d'arriver à l'historique des différentes fabriques d'où sont sortis les progrès et le renouveau que nous avons signalés.

La première de ces fabriques dont l'étude s'impose est celle de MM. Haviland. Si l'on veut bien tout d'abord jeter un coup d'œil sur les dessins et planches hors texte qui accompagnent cet article, on reconnaîtra aussitôt, et sans que j'aie besoin de décrire ces beaux services si parfaitement composés, le haut goût qui a inspiré leur exécution.

Ces délicates porcelaines aux formes si gracieusement élégantes, à la décoration gaie, pimpante et si bien harmonisée avec ce blanc splendide, gloire et honneur de la fabrique limousine, ces porcelaines s'imposent véritablement et, encore une fois, il serait presque superflu, dans cette étude, d'en détailler les qualités d'art.

Mais, sans doute, le lecteur trouvera quelque intérêt à des détails qui, quoique forcément sommaires, lui permettront cependant de se rendre compte de la puissance de l'organisme industriel, si l'on peut ainsi dire, qu'il a été nécessaire de créer pour produire dans les conditions qui s'imposent aujourd'hui cette aimable céramique qui a introduit dans notre vie moderne un de ses plus appréciables conforts.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12e année, page 195. — Droits de reproduction réservés.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

SERVICE EN PORCELAINE DE LIMOGES

IMITATION DE MARSEILLE

Fabrication de la Maison Haviland

La maison Haviland, fondée vers 1840, occupe aujourd'hui 1,380 personnes; ses fours sont au nombre de 12, et ses moufles de 24, les uns et les autres de grandes dimensions; la force motrice qu'elle emploie est de 120 chevaux-vapeur. Elle produit annuellement près de soixante mille mètres cubes de porcelaine; plus de onze mille assiettes sont chaque jour façonnées dans ses ateliers.

Une visite à l'usine de Limoges offre un spectacle des plus curieux et des plus intéressants; la science moderne y met au service de l'industrie ses applications les plus ingénieuses; dans des ateliers immenses, la vapeur actionne des tours mécaniques qui façonnent ces fines assiettes aux délicates moulures, des fils électriques transportent la force et la chaleur là où besoin est, des aéro-condenseurs récupèrent le calorique perdu des échappements de vapeur et le distribuent dans les séchoirs... et puis ce sont les fours que la maison Haviland s'attache depuis de longues années à perfectionner, les moufles également perfectionnés, etc.

En un mot, on se trouve dans l'usine moderne établie sur des bases rationnelles et scientifiques, et dans un tel milieu une pensée naît tout naturellement dans nos cervelles latines : « Eh! comment de tout ce brouhaha de machines, de toute cette fumée de charbon de terre, de tout ce déploiement de puissance manufacturière il sort une production distinguée, originale, artistique?... » Eh! oui, il faut que nos cervelles latines s'y habituent, ceci n'a pas tué cela, et la banalité du produit n'est pas la conséquence inévitable de l'emploi des procédés mécaniques; l'Art est indépendant du moyen, et pour aller vers le beau il y a plus d'un chemin...

La grande fabrique, dirigée par un homme de goût sachant choisir, pour s'en entourer, des artistes de valeur, la grande fabrique, lorsqu'elle réunit les conditions nécessaires, peut, aussi bien et mieux peut-être que la petite, atteindre l'Art dans sa production. Prétendre, comme la mode en a été parmi les artistes, que le perfectionnement des procédés éloigne de la perfection artistique, est un simple paradoxe... Mais si l'on admettait ce principe, ne voit-on pas à quelles conséquences absurdes il conduirait? La roue du potier est un moyen mécanique, son adoption a certainement enlevé au façonnage beaucoup de son originalité : depuis qu'ils sont tournés, tous les vases sont absolument ronds. Or il n'y a qu'un cercle, qu'un cylindre, tandis que les formes qui se rapprochent de ces types sont innombrables. Pour être logique, si l'on condamne, au point de vue de l'Art, le développement donné aux moyens mécaniques, le perfectionnement des procédés, etc., il faudra regretter aussi l'adoption de la roue du potier, qui empêche certainement le vase d'être aussi *personnel* que lorsque l'humble céramiste des temps préhistoriques le produisait sans autre outil que ses dix doigts.

Il peut arriver, il est vrai, qu'un perfectionnement dans la fabrication a fourni parfois, accidentellement, pour ainsi dire, au fabricant ou à l'artiste industriel certaines facilités dont ceux-ci ont pu abuser. Il est certain que si Brongniart eût vécu au XIIe siècle, il n'aurait pas eu la déplorable idée de faire exécuter sur une feuille de verre des vitraux de grandes dimensions, supprimant ainsi du même coup l'armature de fer et les plombs aussi nécessaires à la solidité de la verrière qu'à son bon effet décoratif. Mais pour éviter une erreur qui ne pouvait être commise lorsque l'on ne savait produire que par petits fragments le verre destiné aux clôtures vitrées, serait-on fondé à souhaiter d'être

privé de cette superbe industrie des glaces qui, dans certains cas, obtient des effets si artistiques ?

La meilleure qualité de la matière employée, le perfectionnement des procédés, l'amélioration de l'outillage mettent à la disposition du fabricant, de l'artiste et de l'ouvrier des ressources nouvelles qui peuvent et devraient toujours tourner au bénéfice de l'Art. Il en est constamment ainsi aux époques artistiques, et il est probable que les Italiens du siècle de Léon X eussent su obtenir d'excellents résultats à l'aide de ceux de nos procédés mécaniques ou économiques les plus décriés par certains artistes ou quelques amateurs.

Mais aux époques où le sentiment de l'Art s'est affaibli, les artistes et les décorateurs peuvent continuer à savoir appliquer convenablement les vieilles méthodes sans être toutefois capables de se créer pour leur propre usage les méthodes nouvelles rendues

Soupière à huîtres. (Service Marseille.)

nécessaires par les nouvelles conquêtes de la science ; telle était notre situation il y a une trentaine d'années, mais depuis lors nous avons fait de grands progrès — il nous en reste d'ailleurs encore beaucoup à faire, — en sorte que, dans le domaine de la céramique tout au moins, on peut aujourd'hui espérer que le régime de la grande fabrication pourra être favorable à l'Art. Ceci a déjà été indiqué dans un premier article, mais il n'était peut-être pas inutile de le répéter en y insistant au début d'une étude consacrée à une maison qui a été la première grande usine créée à Limoges et est encore la plus grande des manufactures de ce centre céramique.

Il est incontestable que l'avenir est aux grandes fabriques — l'avenir de demain tout au moins, car dès aujourd'hui on peut prévoir que, à un moment donné, la force et sans doute aussi la chaleur pouvant être transportées avec la plus grande facilité, il ne sera plus nécessaire de grouper les travailleurs autour des foyers de production du calorique ou de l'énergie manufacturière. Mais en attendant que l'utopie d'aujourd'hui soit devenue le fait de demain, on est heureux de constater que la supériorité du goût

— chez nous héritage national — ne saurait être compromise parce que les progrès de la science appliquée et les nécessités nouvelles de la production ont fait de la grande manufacture, dans la plupart des cas, une condition de succès pour un grand nombre de nos industries artistiques.

Je dis dans la plupart des cas, parce que la petite et la moyenne fabrique continueront d'avoir leur raison d'être pour certaines spécialités qu'il serait évidemment superflu d'énumérer en ce qui concerne la porcelainerie.

*
* *

Depuis sa fondation on n'a jamais cessé, à la maison Haviland, de se préoccuper de la question artistique (c'est-à-dire dès l'époque où M. Haviland père s'établit à Limoges). Les mêmes traditions ont toujours été suivies. Il y a eu à la manufacture

Soupière à huîtres. (Service Richelieu.)

une fabrication dite courante, mais très soignée cependant, et une fabrication d'art qui se manifeste le plus souvent par des productions de premier ordre. Il n'y a pas lieu de s'occuper ici des faïences, des verreries et des grès produits par l'usine d'Auteuil. Cependant, au sujet des grès, il me paraît nécessaire de rappeler une très originale tentative dont la première idée est sans doute due à Bracquemond.

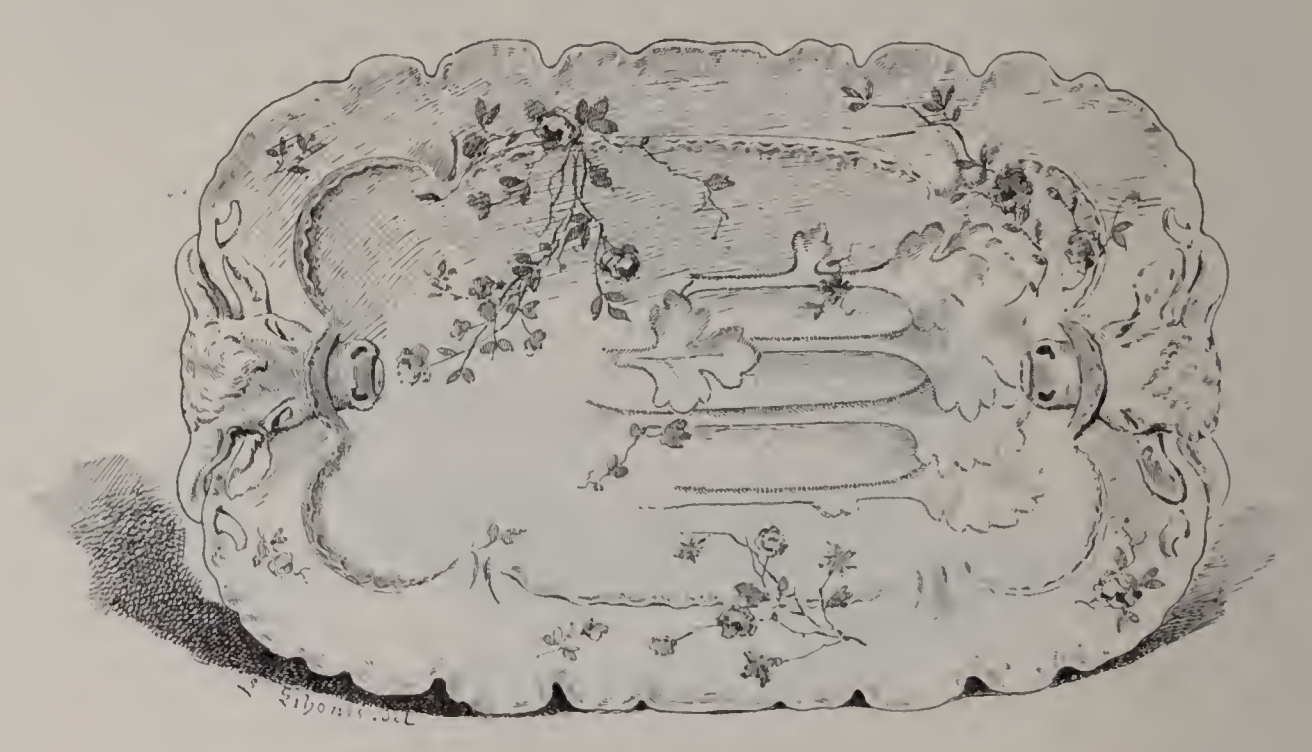
A l'origine de la fabrication tout au moins, chaque vase de grès de la maison Haviland constituait, mais dans une certaine mesure seulement, une pièce originale qui, moulée d'abord, était ensuite vivement retouchée par un artiste habile qui s'attachait à donner une savoureuse liberté à la facture de l'ornementation, comportant généralement des personnages traités dans un goût quelque peu humoristique; de très sobres rehauts de couleur et d'or bien harmonisés avec le ton solide et puissant de ces belles poteries étaient posés avec la même spirituelle fantaisie; la banalité du moulage et du poncif était ainsi évitée. L'idée d'ailleurs n'était pas absolument nouvelle, mais il en fut tiré le plus élégant parti.

En somme, c'est là une tentative qui ne fut peut-être pas très bien comprise par

le public, mais qui ouvrira peut-être, si elle est reprise, une voie nouvelle à la céramique d'art. L'influence de Bracquemond est facile à constater dans un grand nombre des modèles — formes ou décorations — de la maison Haviland. Parallèlement, l'influence de Dammouse se fait sentir, mais avec plus d'intensité encore.

L'aimable talent d'Édouard Dammouse est apprécié depuis longtemps à Limoges. Dès 1876, Adrien Dubouché avait fait exécuter par le jeune maître une série de pièces très variées de formes et de décors, dont l'entrée au Musée céramique de Limoges fut une véritable révélation pour les artistes et les praticiens.

A la suite du mouvement d'art créé par l'Union centrale dès ses débuts, les fabricants de Limoges étaient entrés avec décision dans une voie nouvelle; ils avaient



Plat à roast-beef. (Service imitation de Marseille.)

renoncé à ces formes bizarres et compliquées qui faisaient la joie de nos pères, fort amateurs de tours de force comme on sait. D'autre part, les faïenciers parisiens avaient appris au public des amateurs les avantages artistiques du grand feu et de la décoration sous couverte. On comprit, dès lors, que la peinture au feu de moufle, qui glace incomplètement en interrompant ou même en dissimulant complètement le vibrant éclat de l'émail, enlevait à la porcelaine un de ses plus grands charmes. Au lieu de s'étaler orgueilleusement dans des représentations ambitieuses auxquelles leurs auteurs prétendaient donner l'aspect de la peinture à l'huile, la peinture au feu de moufle, déchue de sa grandeur passée, commençait à se dissimuler; on la réduisait déjà au strict nécessaire pour laisser jouer la lumière sur le blanc. On était loin de l'époque où un céramiste ingénieux prenait un brevet pour une porcelaine absolument mate. Lorsque cette invention baroque s'était produite, on y avait applaudi. Songez donc, on pourrait exécuter sur des plaques de porcelaine des peintures qui ressembleraient à des pastels — mais avec plus de « fondu » cependant !

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

SERVICE EN PORCELAINE DE LIMOGES

Fabrication de la Maison Haviland

Dès 1862 on reprit à Limoges les essais de décoration au grand feu auxquels s'étaient livrés un petit nombre de chercheurs à diverses reprises et sans grand esprit de suite. Quelques beaux fonds sous couverte entrèrent dans la pratique industrielle et la décoration en barbotine fournit un élément nouveau à l'ornementation de la porcelaine. Bientôt, la palette du grand feu s'étant augmentée de quelques couleurs, la décoration avec les seules ressources de la peinture sous couverte devint possible, ainsi que le démontrèrent quelques essais fort heureusement réussis.

Tasse à café.

Tasse à café.

Édouard Dammouse sut grouper, fondre, pour ainsi dire, des éléments décoratifs connus avant lui, mais qu'il fit siens, tant la manière dont il les employa fut originale et personnelle. Ses porcelaines, dont il est question plus haut, furent remarquées par les fabricants, les artistes et les amateurs dès leur entrée au Musée céramique, et la maison Jean Poujat lui confia l'exécution du magnifique service qui, présenté en blanc en 1878, eut si grand et si légitime succès. Nous aurons l'occasion de parler de cette œuvre dans la suite de ces études.

Tasse à café.

Dammouse a ouvert à la peinture au grand feu une voie nouvelle. Dans ses compositions d'une élégance toute française il sait, grâce à un savant équilibre des taches, si l'on peut ainsi dire, obtenir des effets d'une harmonie calme mais riche; il ne cherche pas à faire chanter haut certaines notes vibrantes, il sait qu'en céramique un ton violent fait trou ou vient trop en avant, selon qu'il se détache en valeur sombre ou en valeur claire, et, bien décidé à rester fidèle au principe d'après lequel la forme et le décor doivent se faire valoir mutuellement, il comprend le décor comme un véritable vêtement qui doit épuiser les formes de la pièce sans jamais les atténuer, les trop accuser ou, à plus forte raison, tenter de les faire oublier. Généralement il laisse voir peu de blanc, conservant le blanc pour ses plus hautes vibrations. D'ailleurs, comme il s'agit de peinture sous couverte, il n'y a pas inconvénient à « couvrir » beaucoup, puisque la « coulée » de la glaçure n'est pas interrompue par des parties presque mates, comme la chose a lieu dans la décoration au feu de moufle. Enfin, Dammouse, combinant ses valeurs de manière à éviter les heurts et

Tasse à café.

Tasse à déjeuner, teinte dégradée, bordure en or
Ton sur ton.

même les oppositions un peu vives, obtient des effets gris et fins tout à fait dans la donnée de ceux qu'il est légitime de demander à la décoration sous couverte.

On entend souvent des amateurs et même des artistes se plaindre que la palette du grand feu ne soit pas complète. Mais d'abord, en art décoratif, une palette complète est-elle nécessaire? Non. A mon humble avis, je crois même qu'une palette trop complète peut devenir nuisible aux véritables intérêts de l'Art. N'a-t-on pas vu, en effet, le sens de la décoration rationnelle se perdre aux Gobelins à mesure que les assortiments de nuances devenaient plus considérables, et à Sèvres un fait analogue ne s'est-il pas produit lorsque l'on a si bien complété la palette du feu de moufle qu'il a paru possible de reproduire un tableau de maître sur la panse d'un vase? En face d'une collection de faïences italiennes songe-t-on à remarquer que la palette des artistes qui les exécutèrent était bien loin d'être complète, puisqu'ils étaient obligés d'employer à la représentation de la figure humaine des couleurs absolument conventionnelles telles que

Service de toilette : pot et cuvette.

le jaune? En réalité, la palette du grand feu est aujourd'hui suffisamment étendue et variée pour qu'il soit possible de produire avec les ressources qu'elle offre des effets charmants, ainsi que la preuve en est chaque jour faite par des artistes tels que Dammouse, par des manufactures telles que celle de MM. Haviland.

La palette du grand feu de la porcelaine dure n'est pas inférieure à celle du grand feu de la faïence stannifère; elle est autre. Les effets que l'on en peut tirer sont ceux qui conviennent à la porcelaine; ils seraient fort déplacés sur la faïence, à laquelle il faut laisser ses charmantes et joyeuses fanfares dont les porcelainiers ne doivent point se montrer jaloux, eux qui ont à leur disposition des harmonies élégantes et distinguées dont les artistes de la maison Haviland ont su tirer des effets à la fois si artistiques et si piquants.

C'est moins à étendre la palette du grand feu que doivent tendre les efforts des savants, des fabricants et des artistes, qu'à faire entrer la peinture sous couverte dans

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

SERVICE EN PORCELAINE DE LIMOGES

Fabrication de la Maison Haviland

le domaine de la pratique industrielle. A ce point de vue un grand progrès a été réalisé par la manufacture à laquelle cet article est consacré : on y a obtenu dans les meilleures conditions des décorations de grand feu en employant le charbon comme combustible; les bleus de jour, les fonds nuancés, si remarqués à l'Exposition de 1889, viennent admirablement par ce procédé de cuisson.

*
* *

Étant donnée l'énorme production de la maison Haviland, on comprend que la fabrication d'art ne doit y occuper qu'une place restreinte, les articles courants sont donc l'objet principal de l'activité de la puissante manufacture de Limoges. Mais là encore l'Art intervient.

Les modèles du blanc, très variés, sont très mûrement étudiés et exécutés avec le plus grand soin. Parmi les plus remarquables créations de la maison, nous citerons :

Jardinière Richelieu.

le service Marie-Antoinette, ravissant de simplicité gracieuse et de correction élégante; le tête-à-tête vermicelle, qui doit son nom à une bande vermiculée qui ressort en vigueur sur la teinte ivoire, douce et profonde, donnée à la couverte; la garniture de toilette Marseille, d'un style rocaille très mouvementé, mais cependant d'un goût excellent. (Je place ici une observation entre parenthèses : la garniture Marseille comporte deux pots-à-eau et deux cuvettes; la plus grande de ces cuvettes, destinée aux ablutions d'eau froide, mesure treize pouces de diamètre. C'est la plus grande dimension que l'on ait obtenue jusqu'ici dans le façonnage du « grand creux ». Il convient de remarquer que la pièce en question est très ornementée.)

Notons encore un superbe service de boudoir en bleu sous couverte.

La décoration des articles dits courants est demandée chez M. Haviland à des procédés d'impression très perfectionnés. Remarquons en passant que, à Limoges, l'impression a été, mais à titre exceptionnel, appliquée d'assez bonne heure. — On peut voir au musée Adrien Dubouché plusieurs pièces décorées à l'aide de ce procédé et datant de la fin de la Restauration. — Vers 1855, M. Haviland père fit faire de très grands progrès à l'impression, mais ce n'est que depuis une quinzaine d'années que l'application s'en est généralisée.

Les modèles qui doivent servir aux impressions sont confiés à des artistes de valeur, les planches sont exécutées à l'usine d'Auteuil.

En terminant ce travail, il n'est que juste de remercier M. Charles Haviland, fils aîné du fondateur de la maison qu'il dirige seul maintenant, pour la gracieuse complaisance qu'il a mise à faire donner à l'auteur de cette étude les renseignements qui lui étaient nécessaires.

A suivre. CAMILLE LEYMARIE.

Plateau en porcelaine de Limoges.
(Exécuté par MM. HAVILAND.)

Fig. 15.
Autel taurobolique de Tain (Drôme).

ÉTUDE DES ORNEMENTS

(Suite)[1].

BUCRANE

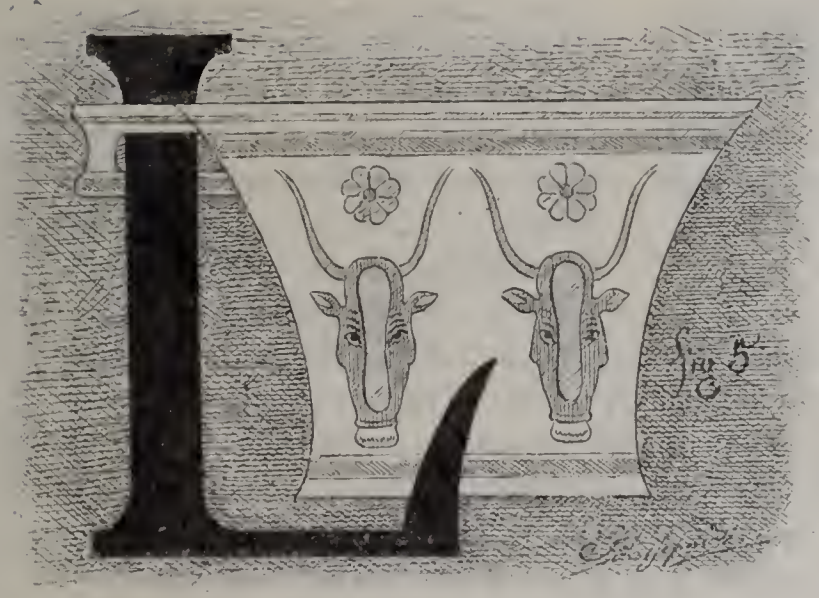


Fig. 5.
Vase des tributaires de Kafa.

Le taureau, le bœuf ou la génisse, ces graves compagnons de l'homme des champs, ces représentants paisibles de l'agriculture féconde et de la bienfaisante industrie, ces animaux à l'allure superbe que l'on sacrifiait seulement aux grands dieux, ont de tout temps, grâce à leurs dons, à leurs aptitudes ou à leurs caractères, servi de modèles aux artistes et aux décorateurs, soit pour exprimer, par symbolisme, matériellement, certaines idées; soit pour faire simplement, par pure fantaisie, une reproduction, un portrait aussi vrai et aussi sincère que possible du type. Dans l'un et l'autre cas, sculpteurs, peintres, graveurs, céramistes, toreuticiens ont presque toujours su, avec un rare bonheur et un haut degré de perfection, rendre les accents propres, les traits expressifs, les aspects rêveurs ou imposants de cette race, qu'il s'agisse de l'ornementation grandiose d'un temple, de la décoration d'une place publique ou d'un jardin, d'un objet de haut luxe ou

1. Voir pour les précédentes études de cette série : Les *Postes ou flots grecs*, les tomes III et IV, les *Ancres*, t. VIII, les *Dauphins*, t. XI, etc., de la *Revue des Arts décoratifs*.

tout bonnement de ces charmantes petites productions usuelles en bronze, en bois, en pierres précieuses ou en terre. Toutes ces manifestations artistiques, nombreuses et variées, anciennes et modernes, que l'on rencontre partout, nous montrent que toujours ces modèles captivants non seulement ont été interprétés dans leurs différentes attitudes, debout, couchés, immobiles, en mouvement, mais encore qu'ils ont été copiés de deux manières : entiers ou mutilés; de deux façons : vivants ou morts. Entiers et vivants, ces animaux ont fourni une multitude de bas-reliefs, de statues, de bronzes, de camées, de peintures, de dessins, de piliers, de chapiteaux, etc., très remarquables et le plus souvent d'un mérite supérieur. Mutilés, mais représentés au naturel, ils ont servi à créer : ici, des têtes ornementales, commémoratives ou emblématiques, des rhytons, des fragments de chapiteaux ou de frises; là, des pieds de meubles divers; ailleurs, des cornes ou des vases, tous d'un effet heureux et gracieux. Enfin, mutilés et morts, tantôt déjà desséchés, tantôt déjà à l'état de squelettes, ils ont donné naissance à un ornement, qui, d'abord, a joué un grand rôle dans la décoration ancienne où il a fourni une belle ornementation bien appropriée aux choses du culte, et qui, ensuite, a occupé une place importante mais fantaisiste dans les capricieuses créations de la Renaissance. Par cette énumération rapide et qui permet de lire entre les lignes et les mots, on devine, on comprend combien long et important serait le chapitre entièrement consacré d'une seule traite aux rôles et aux modifications multiples de ces animaux dans l'art décoratif. Aussi, afin d'être plus simple et plus clair, nous avons pensé qu'il fallait diviser ce vaste sujet et résoudre à part chacune des questions qu'il soulève, chaque manière d'être, qui, d'ailleurs, sont parfaitement indépendantes et qui ont presque toujours été consacrées et classées sous un nom spécial. Comme il ne peut y avoir entre ces divers sujets d'ordre et de priorité à établir, puisqu'on peut affirmer qu'ils ont presque tous vu le jour en même temps, nous commencerons par l'ornement pur que tous nous avons rencontré reproduit sur des autels, des temples, des instruments de sacrifice, et que nous appelons communément aujourd'hui *Bucrâne* [βουκρανίον : βους, bœuf; κρανίον, crâne, tête]. C'est celui que nous avons énoncé dans la dernière transformation, et que l'on trouve, dans quelques vieux livres de dessin ou d'architecture, désigné sous le nom de *Tête de victime*, nom qui, s'il ne précisait pas la chose, avait tout au moins le mérite de rappeler l'origine de ce motif. Effectivement, c'est bien de pratiques funèbres et religieuses, de sacrifices expiatoires, que nous vient ce type élémentaire. Issu des croyances et des rites, pendant des siècles en honneur chez nos premiers ancêtres, le bucrâne, en effet, n'est autre que

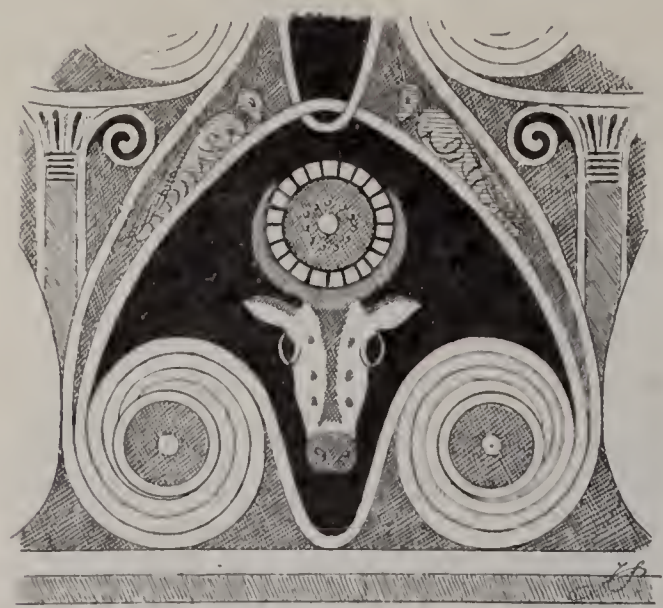


Fig. 3.
Plafond de la tombe d'Aïchesi.

la copie, l'interprétation, peinte ou sculptée, de la tête de la bête offerte en holocauste à la divinité; c'est la représentation simplifiée et anoblie par l'Art d'une chose hideuse et repoussante dans la nature; c'est, enfin, le rappel, par une traduction intelligente et bien présentée, d'une coutume fort ancienne.

Pendant longtemps, faute de recherches sérieuses, on a cru que nous étions redevables de ce motif d'ornementation aux premiers Hellènes; mais aujourd'hui, grâce aux importants travaux des Prisse, des Lepsius, des Perrot et des Dieulafoy, qui n'ont pas craint d'analyser les petites choses et de relever avec soin les moindres détails de la décoration, nous avons des preuves indéniables que le bucrâne a existé dès la plus haute antiquité. Des peintures copiées scrupuleusement dans des monuments nous montrent qu'il était très répandu avant son apparition en Grèce. Il a laissé des traces remarquables et nombreuses dans l'art égyptien, non seulement pendant la période thébaine, sous les XVIIIe et XXe dynasties, ce qui correspond à l'époque pélasgique; mais encore sous les IVe et V^e dynasties, lors de la souveraineté de Memphis, quelque chose comme pas loin de trois mille ans avant notre ère.

I

Sous un ciel implacablement bleu que le nuage semble ne vouloir jamais rompre, au centre de la large avenue que brûle de ses rayons presque droits le soleil africain, là-bas, dans la vieille Égypte, près du Nil fécond, lentement, se déroule en procession imposante un cortège interminable de gens attristés. Pleureurs et pleureuses poussant des cris, esclaves chargés d'offrandes, prêtres portant les images vénérées des dieux et les figurines mortuaires, jeunes hommes les mains pleines de fleurs éclatantes habilement groupées en bouquets et en guirlandes, serviteurs faisant brûler des parfums pénétrants, domestiques chassant devant eux de nombreux animaux destinés au sacrifice funéraire, précèdent à pas mesurés la barque sacrée sur laquelle la momie, froide et muette dans son amas de bandelettes, va gagner sa dernière demeure dans la vallée des tombeaux. C'est l'enterrement d'un haut dignitaire. Quelques instants encore et pendant les prières et les vœux des prêtres, au rythme des chants lugubres des parents et des amis, tandis que les femmes de la famille pleurent et se frappent la poitrine, les hommes déposeront les fleurs de lotus, signes d'immortalité, les gâteaux, les fruits et les jarres bien remplies, puis ils égorgeront et dépéceront, pour mettre sur des charbons ardents, les volatiles et les quadrupèdes variés que l'on a amenés à profusion. De toutes ces victuailles deux parts seront faites : l'une pour le banquet des funérailles, l'autre pour le double, le mort vivant qui, après l'adieu de la famille et les cérémonies, viendra, suivant ses besoins, les prendre sur les tables spéciales renfermées avec lui. Enfin, avant de sceller la momie dans la cuve et de murer toute issue pour que ce cher absent repose loin du monde et du bruit, à l'abri de toute spoliation, dans la maison éternelle qu'il s'est fait élever à grands frais, se fera le sacrifice expiatoire. Ce sacrifice consistait, d'après Hérodote, une fois le feu allumé, les libations et les invocations faites, à égorger la victime, à lui couper la tête, à l'écorcher et à la charger d'une longue

imprécation [1]. L'historien ajoute qu'« ensuite la tête de l'animal était portée au marché s'il y en avait un, et que, s'il s'y trouvait quelque marchand grec trafiquant dans le pays, on la lui vendait; que, s'il n'y avait pas là de marchand grec, on la jetait dans le fleuve. » Cette mesure était générale, puisque, suivant toujours le même auteur, « tous les Égyptiens observent les mêmes coutumes concernant les têtes des victimes; dans tous les sacrifices on suit le même rite, et, en conséquence de ces usages, jamais Égyptien ne goûte de la tête d'aucun animal. » Par ce dernier membre de phrase, le père de l'Histoire n'a point voulu dire que le peuple égyptien ne mangeait pas la tête des animaux, comme l'a pensé et réfuté Prisse d'Avennes [2] en interprétant mal ce passage et en généralisant cette remarque finale. Certainement, si telle avait été la pensée de notre historien, il eût fait une erreur grossière. Mais cette erreur, quoiqu'il en ait bien d'autres à son actif, il ne pouvait la commettre puisqu'il eût été en contradiction absolue, non seulement avec les usages en vigueur à son époque, mais encore avec les représentations nombreuses figurées dans les tombeaux, représentations nous montrant des tables d'offrandes chargées de provisions énormes, parmi lesquelles sont plusieurs fois répétées des têtes de veau, de bœuf, etc. La réflexion terminale chez Hérodote s'applique tout particulièrement aux têtes des victimes. Il est vrai qu'au lieu de dire : « Jamais Égyptien ne goûte de tête d'aucun animal, » l'auteur aurait mieux fait d'écrire : Jamais Égyptien ne goûte de tête d'aucun animal *sacrifié;* il n'y avait alors pas de méprise et de confusion possible. Toutefois, il suffit de lire attentivement le passage en question pour voir que, malgré l'absence du mot déterminatif *sacrifié* ou *immolé,* le sens que nous donnons à la réflexion en jeu est le seul vrai, le seul qui vienne à l'esprit tout d'abord, le seul logiquement déduit de ce qui est raconté précédemment. Car que fait Hérodote avant de nous dire que cette tête sera jetée aux bêtes du fleuve ou vendue à des gens dédaigneux des us et coutumes ou peu scrupuleux, parce qu'aucun Égyptien n'en doit manger? Il a soin de nous prévenir, et longuement, de quelle bête il parle. Il ne fait point allusion aux bœufs, aux gazelles, aux canards, poulets, lièvres, lapins et autres victuailles qui sont l'ordinaire des repas funéraires, encore moins à la nourriture journalière; il ne parle que de la bête immolée en sacrifice et, dans le chapitre en question et dans le précédent, il nous montre quelles sont les qualités que doit avoir cette bête, comment le prêtre la reconnaissait et en désignait la pureté et la convenance en la *marquant* aux cornes avec de l'écorce de papyrus, scellée et cachetée. C'est donc bien uniquement de cette bête *marquée*, de cette bête choisie avec soin, que, sous peine de mort, on avait seule le droit d'employer pour le sacrifice, dont a voulu seulement parler l'historien grec. Les Égyptiens devaient s'en abstenir pour ne point commettre de sacrilège. Ils avaient naturellement en horreur cette tête de bête expiatoire, et ils cherchaient à s'en défaire au plus vite, car elle était maudite, elle avait reçu les imprécations, elle était chargée de tous les maux. Mais de ne pas faire usage d'une chose à s'abstenir de la représenter il y a une grande différence, surtout chez un peuple où la décoration n'est pas simplement faite pour le plaisir des yeux, mais où elle provient d'une idée religieuse, où elle est issue de croyances

1. Hérodote, liv. II, chap. XXXIX. « L'imprécation qu'ils prononçaient sur cette tête est ainsi conçue : S'il doit advenir quelque malheur à ceux qui offrent ce sacrifice ou à l'Égypte entière, que le mal soit détourné et tombe sur cette tête. »

2. Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien*, p. 368.

profondes, où elle a une vertu et un pouvoir spécial, où elle représente une idée vénérée, où elle est un symbole et a force d'amulette. « Tant que durait cette représentation décorative, nous dit M. Maspero, elle assurait le bénéfice de l'hommage rendu ou du sacrifice accompli; elle confirmait au vivant ou au mort les grâces que le dieu lui avait accordées en récompense. » Et alors, là où s'était fait le sacrifice expiatoire, là où l'on avait supplié le dieu de faire tomber sur la tête de la victime les malheurs qui pourraient advenir à ceux qui offrent le sacrifice ou à l'Égypte entière, n'était-il pas convenable, n'était-il pas conforme aux manières de voir, de montrer à tous le sacrifice accompli, de laisser au double, dans son semblant de vie, un souvenir présent et durable de cet acte important et solennel, en le figurant par l'objet capital, par celui qui joue le grand rôle, par cette tête de la victime marquée? Les Égyptiens n'y ont point manqué et ils nous en ont laissé des preuves nombreuses. De plus, c'est de deux façons, bien différentes en apparence, qu'ils ont dû effectuer ce rappel d'un rite sacré que l'on ne rencontre qu'employé à la décoration des tombeaux.

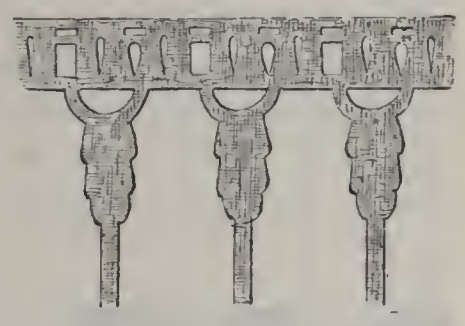


Fig. 1.
Peinture de la Ve dynastie.

Tout d'abord, à une époque fort lointaine, dans les premiers temps où s'accomplissait la cérémonie dont nous parlons, il est probable, on pourrait dire certain, que, comme l'ont fait depuis bien des peuples, et notamment les anciens Grecs, ainsi que nous le verrons, les vieux Égyptiens ont, le sacrifice terminé, pour bien indiquer qu'il avait été fait, suspendu la tête même de la victime à un endroit visible de la tombe, par conséquent extérieur. Ils l'accrochaient, par exemple, soit à la porte, soit à un montant, soit à une colonnette de bois, soit enfin à la moulure surmontant l'entrée ou l'édicule. Cet usage a pu donner naissance à certains chapiteaux hathoriques, si l'on veut; mais surtout il a suggéré l'idée de remplacer cette tête puante, qui disparaissait rapidement sous l'ardeur du climat, par quelque chose de plus agréable et de plus stable, par une copie, une stylisation, une silhouette solide, sculptée et peinte. Si de semblables documents nous font défaut, n'avons-nous pas, pour rappeler cet usage, l'interprétation en métal, le schéma rudimentaire de cette coutume, dans la décoration servant de chapiteau aux légers barreaux de la grille placée en avant d'une sorte de cuve dans laquelle est couché un Apis (fig. 1, peinture de la Ve dynastie dont Lepsius nous a gardé le dessin)? N'est-ce pas cette vieille habitude, depuis longtemps perdue, que nous indique le décorateur égyptien dans cette tête de bœuf à langue pendante qui orne l'angle supérieur de l'édifice de bois sous lequel est assis Aménophis III recevant des hommages (fig. 2, peinture dans le tombeau de Chamhati, intendant royal sous la XVIIIe dynastie)? Après tout, en agissant ainsi, l'artiste ne faisait qu'œuvre sainte; il exprimait l'idée consolante que les maux étaient

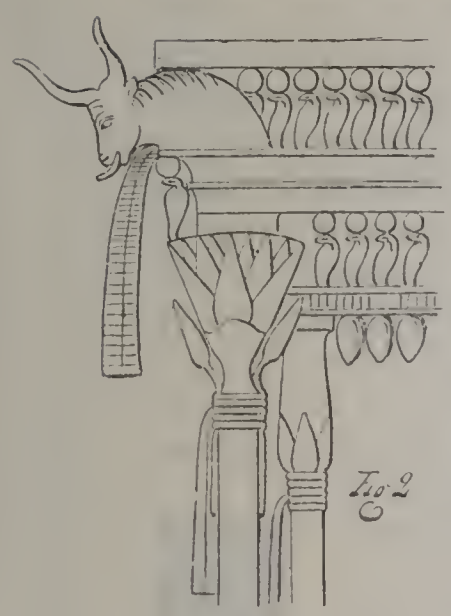


Fig. 2.
Peinture du tombeau de Chamhati.

dérivés; en employant ce symbole, il parlait un langage aussi facilement compris que celui dont il se servait lorsqu'en sculpture, dans les constructions fragiles ou en peinture sur les murailles, il surmontait de sveltes colonnes florales de têtes de lion, d'antilope ou d'épervier.

Fig. 4.
Plafond de tombeau thébain.

Tout cet art des débuts se perfectionna, s'épura, et lors de l'apogée de la décoration des tombeaux, avec les Pharaons de la XVIIIe dynastie, au moment où, au lieu de déposer des objets en nature ou simulés par des moulages, on préfère, pour être plus sûr que le double aura pour toujours tout ce qu'il lui faut, représenter avec éclat et grande dépense toutes ces choses par la peinture, ainsi que les scènes qui s'y rattachent, alors la traduction du sacrifice et de l'imprécation change d'allure; elle devient le motif central d'une riche ornementation. A cette époque, il n'est plus besoin de rappeler aux vivants que, scrupuleusement, les rites ont été observés; on ne travaille, on ne peint, on ne sculpte, on ne parle aux yeux que pour le mort. Aussi le bucrâne ne se montre-t-il jamais à l'extérieur; c'est dans la tombe, dans un très grand nombre de tombes qu'il prendra place et sera mis en évidence là où l'on mettait d'ordinaire le ciel étoilé et les constellations. De cette façon le double n'aura qu'à lever les yeux pour voir cet ornement symbolique semé plusieurs fois, régulièrement répété au plafond dans des espaces réservés, au milieu des mille combinaisons variées et élégantes, pleines de charme et d'imprévu, que forment des cordes ou des postes s'entrelaçant et se croisant en tous sens avec la feuille, le bouton ou la fleur de lotus aux éclatantes couleurs. Tel nous le représentent les peintures des nécropoles de Thèbes; par exemple, voici (fig. 3) un fragment du plafond de la tombe d'Aïchesi, grand prêtre d'Ammon, dans lequel le bucrâne porte dans ses cornes un disque orné, une sorte de rosace; voilà (fig. 4) un autre spécimen dans lequel le disque est simple et placé isolément au-dessus de la tête. C'est dans les tombeaux et au plafond que l'on voit tous les bucrânes égyptiens; il n'y a d'exception que pour certains vases des tributaires de Kafa (fig. 5, lettre ornée), vases, d'ailleurs, qui ont dû jouer un certain rôle dans l'accomplissement du sacrifice. Toutefois, dans l'un et l'autre cas, ce motif de décoration et de symbolisme est toujours semblablement conçu et exécuté. Il est caractérisé par ce fait qu'il représente sans cesse la tête du bœuf seulement écorchée, garnie encore de sa peau et des oreilles, agrémentée de couleurs et de points de convention, avec une sorte de section nasale, et invariablement accompagnée de rosaces ou de globes; c'est, comme l'indiquent assez les figures 3, 4, 5, 7 et 6 (ce

Fig. 6.
Plafond de la tombe de Nofréhotep.

Fig. 7.
Plafond de tombeau thébain.

dernier provenant de la tombe de Nofréhotep), un simulacre unique qui dénote beaucoup de goût. Cependant, malgré tout le talent avec lequel ces bucrânes sont interprétés, malgré l'apparence fort acceptable et qui est loin d'être dénuée d'une certaine recherche de coquetterie sous laquelle ils sont présentés, ce type particulier n'a été employé qu'en Égypte et semble avoir complètement disparu de la xxe à la xxiie dynastie. Depuis, nous n'en trouvons pas trace. Il n'a pas été transporté comme beaucoup d'ornements divers, comme la tête de bœuf représentée au naturel, soit en Assyrie où il n'avait que faire, soit ailleurs par les Phéniciens, chez des peuples qui, eux aussi, faisaient des sacrifices, immolaient des bœufs en grand nombre et avaient subi même pour les choses religieuses l'influence égyptienne. Probablement, c'est parce qu'il était peint dans des tombeaux fermés et qu'alors le modèle ne pouvait être facilement emporté, comme l'ont été pendant si longtemps les dieux et les objets usuels ou de luxe qui ont servi de prototypes aux peuples méditerranéens et ont popularisé le scarabée, le globe ailé, les génies, les sphinx, le lotus et, notamment, les rosaces. A moins encore que cette image ne parût point convenable et plaisante à l'œil, qu'elle ne pût satisfaire le goût des acheteurs, qu'elle ne fût point marchande appliquée sur des vases, des coupes, des armes, etc. Quoi qu'il en soit, si le type du bucrâne que nous allons trouver en Grèce et à Rome, n'a pas été directement fourni par l'Égypte, si le modèle ancien n'a pas subsisté tel qu'il était primitivement, l'idée du moins est restée intacte; le bucrâne, nouveau d'aspect et placé différemment, gardera son caractère funéraire et religieux; il sera spécialement affecté à la décoration des tombeaux, des temples et des autels. Enfin, nous avons vu que l'artiste des bords du Nil surmonte invariablement la tête de la victime d'un disque ou d'une rosace, si cette tête écorchée n'a pas été copiée, par contre l'emblème qui l'accompagne, la rosace, elle, l'a été souvent et dans des circonstances analogues; c'est elle que les Grecs des temps primitifs et les Perses ont reproduite à plusieurs reprises, soit en la plaçant directement sur une tête naturelle de génisse, soit en la suspendant au cou des taureaux. Ces deux peuples, par leurs relations et l'influence qu'ils subissaient, avaient donc connaissance de l'habitude égyptienne de représenter dans certains cas la tête du bœuf accompagnée d'un disque ou de cette rosace caractéristique que les Grecs ont appelée *anthémion*.

Fig. 8.
Métope antique.

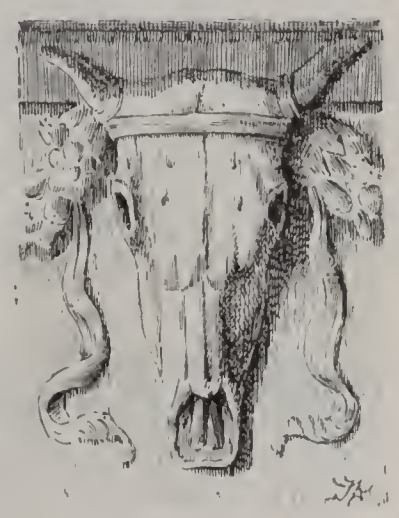


Fig. 9.
Bucrâne du tombeau de Cécilia Metella.

II

Si les croyances humaines et les dehors de la religion changent et se modifient à travers les âges sous diverses actions, les rites, au contraire, comme il est facile de le constater, se transmettent, se perpétuent et s'accomplissent comme par le passé, sans réflexion, par routine. Autrefois surtout on ne devait y rien changer; ils étaient

sacrés et pieusement conservés par les prêtres. C'est ainsi que les sacrifices faits en Égypte aux divinités et au moment des funérailles se retrouvent chez beaucoup d'autres peuples et particulièrement en Grèce, puis ensuite à Rome, presque avec le même appareil ; que chez ces deux peuples les sacrifices sont également rappelés, conservés sous une forme extérieure. Ce rappel parfois sera fait au moyen de la tête de bélier, de l'*ægicrâne;* mais, comme le plus précieux et le plus agréable présent à offrir aux dieux était le bœuf, on choisira de préférence, et c'est celui que nous rencontrerons le plus souvent, le bucrâne, non pas, il est vrai, le bucrâne embelli, enveloppé et mitigé à l'exemple du décorateur égyptien, mais bien le bucrâne presque fidèlement copié, le bucrâne à l'état de vrai squelette, peu fait pour séduire et cependant capable d'un bel effet décoratif et d'une grande impression.

Fig. 11.
De la frise du temple de Vesta, à Tivoli.

De même que les autres peuples, leurs devanciers ou leurs voisins, les Grecs ont pensé qu'ils pouvaient fléchir et se rendre propices les différentes manifestations du grand dieu, par des prières ou des vœux, par des offrandes ou des sacrifices.

Hic Helenus, cæsis primum de more juvencis,
Exorat pacem Divum.

Ces sacrifices, comme ailleurs, donnaient lieu à un repas, un repas sacré, une communion entre le dieu, les prêtres et les fidèles, et ils étaient alimentés par les bêtes immolées. De plus, ainsi que nous l'avons vu pour l'Égypte, chaque dieu, chez les Grecs et chez les Romains, avait ses animaux spéciaux et choisis; tout animal n'était pas propre au sacrifice, et s'il n'était point marqué d'avance par le prêtre, il lui fallait néanmoins certaines qualités indispensables : par exemple, avoir un âge déterminé, un sexe correspondant à celui de la divinité, n'avoir jamais porté le joug, parfois être blanc; en outre, on lui dorait les cornes et l'on ornait sa tête à l'aide de bandelettes en passementerie *(licia)*, de rubans, de fleurs, etc.

Fig. 10.
Monnaie d'Assos.

« Je porterai moi-même dans ton temple une offrande solennelle, je présenterai devant tes autels un jeune taureau blanc, au front doré, déjà grand comme sa mère, déjà menaçant de la corne et faisant voler la poussière sous ses pieds. » (Virgile.)

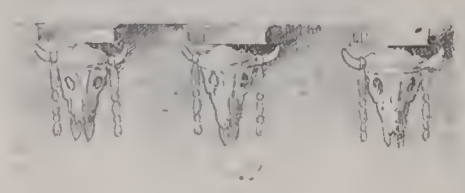


Fig. 12.
D'après Ph. de l'Orme.

Les bœufs ont été spécialement consacrés au grand dieu-soleil Apollon, à Jupiter, à Neptune et surtout à Minerve, à Minerve Poliade à laquelle, le 28 du mois d'Hécatombacon, on sacrifiait en grande pompe cent bœufs, présent des colonies. L'armée victorieuse, en rentrant en ville, se rendait de suite au temple pour remercier les dieux et leur offrir des taureaux et des brebis. Outre ces sacrifices expiatoires ou de remerciement, il y avait encore des sacrifices spéciaux de purification dans lesquels on égorgeait trois animaux dont un taureau. Enfin, il existait aussi de nombreuses immolations de génisses ou de vaches. C'est ainsi, comme

nous le rapporte Aristophane dans les *Nuées,* « qu'à tout moment de l'année on voit des festins religieux et des victimes couronnées, » et que Platon a pu dire : « C'est nous qui offrons les plus nombreux sacrifices. » Voilà ce qui se passait en Grèce. A Rome, on eût pu en dire tout autant et peut-être davantage, car le Romain était superstitieux et n'entreprenait rien sans se rendre un dieu agréable. De sorte que, chez ces deux peuples, les victimes, que les Grecs désignaient par le mot ἱερεῖον et que les Latins appelaient *hostia* ou *victima,* suivant le genre de sacrifice, s'élevaient à un nombre considérable. Soit pour cette raison ou pour toute autre, les anciens ne conservaient point toutes les têtes abattues et ne les rejetaient pas non plus avec mépris, comme les Égyptiens : les unes étaient brûlées sur l'autel, les autres étaient mangées, quelques-unes seulement étaient réservées pour garder le souvenir du rite accompli. Ces dernières alors étaient primitivement attachées après la cérémonie aux angles de l'autel sur lequel elles venaient d'être immolées, ou bien aux portes, aux murs, aux parties supérieures des temples et même des tombeaux, et elles étaient d'autant plus faciles à accrocher qu'elles restaient telles qu'elles étaient avant d'être tranchées, c'est-à-dire encore garnies de leur parure, bandelettes, guirlandes ou chutes, toutes choses qui offraient un moyen facile de suspension. Ces têtes, ainsi exposées au soleil, se corrompaient vite et finissaient par répandre une odeur fort désagréable. Pour combattre ces inconvénients et continuer toutefois à mettre en vue quelques-unes de ces têtes, on prit anciennement l'habitude de les accrocher entre les extrémités des poutres, tout en haut des temples, entre les triglyphes, dans cet espace que l'on appelait métope (μετωπον, μετα entre; οπη, ouverture), espace encore vide par lequel avaient pu jadis passer Oreste et Pylade pour pénétrer dans le sanctuaire de Diane. Là régnait un violent courant d'air qui hâtait le desséchement des chairs, bientôt disparues, et favorisait la conservation des squelettes propres et lisses de ces nouveaux charniers. Ainsi les os de la tête de bœuf restaient seuls comme rappel des pieuses cérémonies et comme décoration appropriée à l'endroit où se faisaient les offrandes. Mais, dans la suite, les architectes songèrent, pour des raisons que nous n'avons pas à exposer ici, à supprimer ce vide des métopes en plaçant entre chaque triglyphe une tablette de bois ou de marbre. Cette dalle, un peu en retraite, se trouva un champ tout préparé pour le décorateur.

Fig. 13.
Stèle funéraire au Louvre.

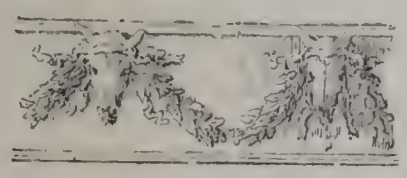


Fig. 14.
Partie supérieure d'un trépied d'Herculanum.

Naturellement, fatalement, il vint à l'esprit de ce dernier d'indiquer sur ce panneau ce qui, avant, figurait en cet endroit et d'en faire un ornement, ornement qui serait à la fois un souvenir, un symbole et un emblème. A cet effet, en attendant les remarquables sujets des belles périodes, il sculpta le plus souvent dans ce rectangle uni une tête de bœuf parée de bandelettes. Ainsi semble avoir été créé le bucrâne grec, proche parent des bucrânes égyptiens, qui fut ensuite adopté par les artistes romains.

Le plus fréquemment, ces bucrânes des artistes anciens sont obtenus par la représentation du squelette, par la tête décharnée. Cependant, de nombreux exemples existent aussi dans lesquels l'ornemaniste n'a pas attendu le complet desséchement pour traduire son modèle; les uns nous montrent la tête seulement dépouillée, les autres nous la présentent sous sa forme naturelle avec une touffe de poils au front, quelque chose comme une traduction faite sur le vif un instant après l'immolation. De sorte que le bucrâne antique s'offre à nous sous deux aspects bien tranchés, tous deux pour ainsi dire du même âge, tous deux employés indifféremment à toutes les époques. Pour modèles du premier type nous prendrons au hasard : dans l'art grec, cette tête de victime garnie de chutes, formée de rosaces et de culots (fig. 8); à Rome, un des bucrânes décorant la frise du tombeau de Cæcilia Metella, que les Italiens modernes désignent sous le nom vulgaire de Capo-di-bove, tête de bœuf (fig. 9). Le second type se retrouve au revers d'une monnaie d'argent d'Assos, colonie de Methymne (fig. 10), et au charmant temple circulaire de Vesta à Tivoli (fig. 11). Quel que fût le modèle adopté, en architecture cependant on n'employait pas indifféremment le bucrâne, on cherchait à le mettre en rapport avec le style de l'édifice, avec l'ordre choisi, et pour cela il était plus ou moins orné et accompagné d'ornements différents, suivant que le temple, l'autel ou le tombeau rentrait dans le mode sobre et sévère ou dans le mode élégant et gracieux. Du moins c'est ce qui semble se déduire des divers monuments observés. Ainsi, dans la frise dorique, calme et grave, les bucrânes sont simplement garnis de bandelettes en étoffe ou en cuir, dans le genre de ceux qu'a placés Ph. de l'Orme au bas d'un cadre de cheminée (fig. 12). S'agit-il, au contraire, d'une œuvre à l'aspect plaisant ou riche, de quelque chose alors d'ionique ou de corinthien, aussitôt les bucrânes se parent eux aussi, s'embellissent d'additions coquettes comme les rubans et les guirlandes; tels sont ceux du monument de Cæcilia Metella, du temple de Tivoli, de la stèle funéraire du musée du Louvre (fig. 13), du couronnement du trépied de bronze trouvé à Herculanum (fig. 14).

L'emploi du bucrâne chez les Romains a été constant; il se voit à toutes les époques de leur histoire et même après le commencement de l'ère chrétienne. Lorsque, depuis l'époque d'Hadrien jusqu'à la fin du IVe siècle, on célèbre en Italie et en Gaule les Tauroboles en l'honneur de Cybèle, ces cérémonies sanglantes ont lieu au pied d'un autel dont l'une des faces porte un bucrâne (fig. 15, autel taurobolique trouvé, au XVIe siècle, à Tain, département de la Drôme). Ce bucrâne sera le dernier de l'histoire ancienne, car bientôt les idées nouvelles s'imposeront, la religion calme et douce du Christ triomphera, et, avec la suppression des sacrifices, avec l'abandon des temples et des autels devenus inutiles, ce motif d'ornement cessera d'être mis à contribution parce qu'il ne répondra plus à rien.

JULES PASSEPONT.

(A suivre.)

NOUVELLES DIVERSES

ALLEMAGNE

Expositions d'études d'après la plante. — Les étrangers ne mettent pas longtemps à réaliser chez eux les idées que nous avons en France, et que nous n'appliquons pas. Voici ce que nous lisons dans le *Maler Zeitung :*

« Le Musée des Arts décoratifs de Berlin vient d'ouvrir à Berlin et à Breslau des expositions d'études d'après nature qui sont appelées à rendre de grands services aux ouvriers d'art en Allemagne. Celle de Berlin a été organisée par le professeur Meurer, et celle de Breslau par le professeur Braüer. Leur but commun est de montrer aux jeunes artistes les ressources décoratives que peuvent offrir les objets divers de la nature, mais surtout les fleurs, les plantes et les animaux. Les modèles exposés sont de toutes sortes et de toutes grandeurs; il ya des photographies, des dessins, des peintures aussi bien que des plâtres et des marbres qui représentent sous leurs différentes formes les objets les plus aptes à la décoration. On voit par là toute l'utilité de ces expositions et le service qu'elles doivent rendre pour développer le goût des jeunes ouvriers allemands. »

Le porte-cigare du musée de Hohenzollern. — Le musée de Hohenzollern au château de Monbijon vient de s'enrichir, il y a quelques jours, d'un objet d'art tout à fait curieux offert par M. Wagner, de Hambourg. C'est un porte-cigare en écume de mer garni d'un bout d'ambre avec lequel il est réuni par un cercle d'or, orné lui-même d'un aigle en or et émail et d'une couronne de diamants. Sur le corps du porte-cigare, qui ne mesure pas moins de *cinquante centimètres* de lon-

gueur, est sculpté un véritable bas-relief représentant une scène de la guerre franco-allemande.

Le sujet choisi par l'artiste est la remise, par le général Reille, au roi Guillaume, sur le champ de bataille de Sedan, de la lettre par laquelle l'empereur Napoléon se constitue prisonnier. Au milieu du bas-relief, on voit le roi de Prusse et le général français; derrière le roi se tiennent les principaux personnages de sa suite, le prince royal, le prince Charles, de Moltke, Bismark, Roon et d'autres encore. L'artiste s'est attaché à respecter la ressemblance de chacun, ce qui augmente beaucoup l'intérêt de la composition. Cet objet d'art vraiment étonnant est déposé sur la table de travail de de Moltke dans la chambre de l'empereur Guillaume.

L'ornementation d'un diplome. — Le professeur Wirchow vient d'achever il y a peu de temps sa soixante-dixième année. A cette occasion, la ville de Berlin lui a offert un diplôme de bourgeoisie comme témoignage d'estime pour ses brillants travaux. Ce diplôme est imprimé sur parchemin; il est orné d'un sujet allégorique peint à la gouache, et a été exécuté par le professeur Döpler, artiste qui jouit d'une réputation méritée en Allemagne pour ce genre d'ouvrages. Il représente le buste de Wirchow au sommet d'un perron élevé, éclairé par les rayons du soleil. Derrière lui se trouve la Gloire, qui s'apprête à poser une couronne de lauriers sur la tête de l'illustre professeur. A gauche du buste, accroupie sur les marches du perron, on voit la muse de l'Histoire; à droite, Esculape avec son caducée et la déesse Hygée. Enfin, sur le premier plan, on voit, à gauche, la Ville de Berlin qui gravit les marches, tenant à la main l'étui contenant le diplôme offert à Wirchow; à droite, un groupe de gens du peuple portant des drapeaux avec des couronnes et acclamant le célèbre professeur.

Pour compléter ce cadeau si honorable pour celui auquel il est destiné, la ville de Berlin a fait confectionner par le ciseleur Luid un étui en maroquin plaqué d'argent dans lequel le diplôme sera enfermé.

Comme on voit, la ville de Berlin fait bien les choses lorsqu'elle veut donner une marque d'estime à quelque personnage illustre.

Une œuvre d'orfèvrerie. — L'Union bavaroise des Arts décoratifs vient d'offrir au prince régent de Bavière, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de sa naissance, une statuette en or, émail et argent, à la confection de laquelle ont pris part les premiers artistes du pays. La statuette représente le génie des arts sous la figure d'une femme couronnée de lauriers, et tenant d'une main quelques attributs du travail, et de l'autre une trompette recourbée dans laquelle elle souffle à pleins poumons.

La statuette repose sur un socle rectangulaire en pierre d'azur, très richement décoré et portant sur ses quatre faces la lettre L, initiale du nom du prince régent qui, comme on le sait, s'appelle Luitpold. Le socle lui-même repose sur un dé en marbre rouge portant une inscription qui rappelle l'anniversaire pour lequel la statuette a été offerte au prince régent. — *Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in Münschen.*

L'industrie allemande a l'exposition de Chicago. — Qu'est-ce que l'industrie allemande doit envoyer à l'exposition de Chicago? Telle est la question que cherche à résoudre la *Gazette de l'Union des Arts décoratifs de Munich.* Cette question, dit ce journal, en appelle une autre à laquelle il faut répondre tout d'abord : comment l'Allemagne peut être tentée d'entrer en concurrence avec l'Amérique? Cela dépend d'abord des tarifs de douane, puis aussi des prix de fabrication et de la valeur artistique des produits fabriqués. La main-d'œuvre étant à bon marché en Allemagne, on peut espérer compenser par là le prix du transport et les droits de douane. Quant à la valeur artistique, les produits américains ne peuvent pas lutter. Depuis que les riches Américains se sont mis à voyager en Europe, leur goût s'est beaucoup développé, et ils font de nombreuses acquisitions en Europe. Jusqu'ici leurs achats avaient lieu surtout à Paris et à Londres, mais l'exposition de Chicago permettra sans doute à l'industrie allemande d'attirer à elle une partie de cette importante clientèle. Il faut donc qu'elle se prépare avec soin à prendre part à cette exposition.

La bijouterie moderne en Allemagne. — S'il est un art qui soit dans une étroite dépen-

dance de la mode, c'est bien celui de la bijouterie. Quiconque a suivi avec un peu d'attention les variations du goût et de la mode à notre époque, ne s'étonnera pas certainement de voir l'art de la bijouterie arrivé au point où il est actuellement. Pour plaire il faut que les bijoux répondent au goût du jour. Or, personne n'ignore les étranges aberrations de ce despote auquel il faut toujours obéir quoi qu'on fasse.

Si l'on regarde dans l'atelier d'un bijoutier les pièces modernes, on voit des bracelets larges de cinq doigts, des chaînes lourdes et épaisses comme celles qui servent à attacher les chiens, des bagues massives, de gros nœuds d'or en guise de broches, etc. Quant aux perles fines et aux pierres précieuses, on en use peu, on dirait presque qu'on ne veut plus s'en servir. En un mot, ces bijoux modernes sont d'aspect lourd et sans distinction. Le filigrane est complètement mis de côté, on ne le rencontre pour ainsi dire plus : c'est trop compliqué. On recherche les formes simples et communes, on n'aime que ce qui est dépourvu de cachet artistique. Il serait grand temps que la bijouterie sorte de cette ornière et change de voie. Cela ne lui serait pas impossible, car à côté des bijoux modernes si disgracieux, il y en a d'autres qui jouissent d'une certaine faveur auprès d'une partie du public, ce sont ceux qui imitent les modèles de l'antiquité. La récente exposition de bijoux au musée des Arts décoratifs a, du reste, indiqué dans quel sens le progrès peut être réalisé. Il faut abandonner l'imitation servile de la nature; le *naturalisme* est à rejeter complètement ici; au contraire, l'art de la bijouterie doit se poétiser, s'idéaliser. C'est la seule manière de lui faire retrouver l'éclat dont il brillait autrefois. — *Journal der Goldschmiede Kunst.)*

AMÉRIQUE

L'ÉLECTRICITÉ EMPLOYÉE COMME DÉCORATION. — Dans un repas de noce récemment donné à Baltimore, l'électricité a été employée d'une manière fort heureuse et fort originale pour la décoration de la salle. Au moment où les invités firent leur entrée, toute la pièce fut éclairée subitement par de nombreuses lampes à incandescence dissimulées en divers endroits. A l'arrivée de la mariée un carillon électrique fut mis en branle, puis un concert d'instruments électriques se fit entendre. Bientôt après on se mit à table, alors les premières lampes électriques s'éteignirent peu à peu, mais aussitôt la table à son tour devint lumineuse. De chacun des bouquets de fleurs qui la décoraient, jaillit une vive lumière du plus gracieux effet. Puis la tête de la mariée se trouva tout à coup entourée d'une auréole brillante; c'était une lampe à incandescence qu'une main adroite avait placée sur la coiffure de la jeune femme et qui avait été mise en action. Enfin, au dessert, après chaque toast, un appareil électrique spécial, placé sous la table, applaudissait l'orateur, au grand étonnement de tout le monde. Lorsque la compagnie quitta la salle à manger, la fête se termina par un feu d'artifice allumé par l'électricité.

L'EXPOSITION DE CHICAGO. — Le bâtiment réservé aux femmes à l'exposition de Chicago doit être orné de sculptures dues à miss Alice Rideont, de San-Francisco. Un concours a été ouvert auquel des femmes seules ont pris part, et miss Rideont a remporté le prix. Le *Soleil* de New-York, fort peu gracieux pour le beau sexe, paraît surpris qu'une femme ait pu faire une œuvre d'art vraiment digne de ce nom; mais il oublie qu'il y en a qui sont des artistes distinguées, telle par exemple que mistress Mary Hallock Foote qui, pour le goût et le savoir-faire, ne le cède à personne. Les groupes de miss Rideont sont fort grands et orneront l'extérieur de l'édifice. Cette partie de l'exposition sera certainement très intéressante, ne serait-ce qu'à cause de cette particularité qu'elle ne comprendra que des œuvres de jeunes artistes féminines.

ANGLETERRE

L'INTÉRIEUR du bel hôtel situé dans la High-Street, à Dundee, et qui appartient à la la « Clydesdale banking Compagny », vient d'être complètement remis à neuf. Le grand hall du rez-de-chaussée, où la banque a ses bureaux, a été restauré et présente maintenant un aspect des plus agréables à l'œil. Ce hall est surmonté d'une magnifique coupole décorée à l'intérieur des armes de Dundee,

Glasgow, Dumfries, Ayr, Londres, Perth et Edimbourg, entourées elles-mêmes de peintures allégoriques représentant la paix, la navigation, le commerce, l'industrie, l'agriculture, etc. Cette coupole est d'un effet décoratif très heureux. Cet hôtel est certainement, à l'heure actuelle, le plus beau de toute la ville de Dundee. — (*The Journal of decorative Art*.)

AUTRICHE

Le Musée commercial autrichien prépare en ce moment la publication d'un ouvrage appelé certainement à un grand succès et qui traitera de la fabrication des tapis en Orient. Ce livre sera imprimé en trois langues, allemand, français et anglais; le nombre des exemplaires ne sera que de 400, dont 200 en allemand, 100 en français et 100 en anglais. Le texte sera illustré de nombreuses gravures et de planches coloriées exécutées avec le plus grand soin. L'ouvrage ne sera terminé que dans deux ans; le prix est fixé à 200 florins, c'est dire qu'il sera édité avec un grand luxe.

ITALIE

Restauration du carrelage des loges de Raphaël, au Vatican. — Le pape Léon XIII vient de nommer une commission chargée d'étudier les conditions dans lesquelles on pourrait rétablir le carrelage des loges de Raphaël, au Vatican, telles que ce célèbre peintre l'avait lui-même construit. Actuellement le sol des loges est recouvert de plaques de marbre qui se sont substituées peu à peu aux anciennes dalles détruites par l'usure. Mais avec ce qui reste de ces dalles et avec les renseignements que l'on possède, il sera sans doute possible de restituer l'ancien carrelage, qui avait l'avantage d'être tout à fait en harmonie avec les peintures décoratives des loges et, par suite, de contribuer dans une large mesure à l'effet artistique de l'ensemble. Le professeur Giovanni Tesorone, directeur des écoles industrielles du musée des Arts décoratifs de Naples, a été nommé président de cette commission de restauration.

SUISSE

Exposition de vitraux. — On vient d'ouvrir à Zurich une Exposition de vitraux qui est, sans contredit, la plus belle que l'on puisse voir, non seulement en Suisse, mais même en Europe. Elle se compose, en majeure partie, des pièces les plus remarquables de la collection Vincent que le Gouvernement suisse a achetées pour le Musée national; mais elle en comprend aussi d'autres qui ont été achetées, il y a quelques années, à la Société des Antiquaires de Zurich, ou qui proviennent de collections particulières.

On connaît les origines de la collection Vincent. C'est au commencement de ce siècle que Nicolas Vincent, le marchand de foulards, en voyageant en Suisse pour ses affaires, commença à acheter chez ses clients les vieux vitraux qu'il pouvait y trouver. On les lui donnait en général à très bon prix, quelquefois même pour rien, car on les considérait comme sans valeur. Il augmenta ainsi, peu à peu, son trésor artistique, si bien qu'à sa mort, en 1865, il ne laissa pas moins de 500 spécimens de l'art de la peinture sur verre en Suisse.

A sa mort, en 1865, son fils Joseph Vincent hérita des trésors artistiques de son père et les transporta à Constance où il avait fixé sa demeure. Quand la guerre franco-allemande éclata, Joseph Vincent transporta sa collection en Suisse pour la soustraire aux atteintes des armées dont on craignait l'invasion. Dès que la paix fut rétablie, il revint à Constance avec ses richesses; mais, en 1889, il consentit à envoyer sa collection figurer à l'Exposition nationale de Zurich. Les vitraux sont restés dans cette ville depuis cette époque; le Gouvernement suisse s'en est rendu acquéreur et les fera figurer dans le Musée national actuellement en voie de formation. — *Diamant*.

Imp. Phot. ARON Frères, à Paris

COMPOSITION DE M. RADEL (*1re Mention*)

COMPOSITION DE M. V CARGILL (*Lauréat du Concours*)

DEUX PROJETS DE LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

CONCOURS DU PRIX GODEBŒUF A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (JANVIER 1892)

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES

UN CONCOURS POUR LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

Dans un de nos derniers numéros nous signalions le concours organisé, sur l'initiative de M. Davanne, par la Société de l'Union centrale pour la composition d'un appareil d'éclairage par l'électricité. On a vu le résultat. Il a été complètement nul. Or, presque au même moment, c'est-à-dire dans les dernières semaines de l'année 1891, les professeurs de la section d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts donnaient comme sujet de concours à leurs élèves un programme presque identique à celui qui avait paru d'une utilité si actuelle aux hommes que préoccupent, dans les conseils de la Société de l'Union centrale, la nécessité impérieuse d'indiquer de préférence aux artistes des objets usuels comme thèmes de décor, et des motifs pouvant avoir une application directe à nos besoins. Les lustres à électricité rentrent dans cette catégorie. Ce mode d'éclairage est nouveau. L'industrie est à la recherche de formes qui lui soient propres. On ne peut donc que féliciter les professeurs d'architecture de l'École des Beaux-Arts de l'excellente idée qui les a incités à fournir aux concurrents du Prix Godebœuf le programme suivant, dont la rédaction est due, croyons-nous, à M. Moyaux :

Jusqu'ici, l'éclairage électrique n'a pour ainsi dire fait qu'utiliser des appareils qui servaient pour l'éclairage au gaz. Il semble que deux éclairages produits par des procédés si différents doivent donner lieu à des appareils combinés différemment, et qu'un lustre, par exemple, devrait, pour l'emploi de l'électricité, avoir des dispositions et une ornementation tout autres que celles qui conviennent à l'emploi du gaz.

C'est précisement la solution de ce problème intéressant que le programme propose à l'imagination des concurrents.

Il s'agit d'éclairer avec un lustre central électrique et d'ossature métallique un jardin d'hiver, ancien cloître, de 15 mètres de côté dans la partie primitivement à ciel ouvert, et abrité par un comble vitré assez élevé pour que les plantes puissent y atteindre leur développement naturel.

La projection horizontale du lustre ne dépassera pas 2^{m} 50.

L'éclairage à électricité a, sur l'autre, plusieurs avantages, entre autres de n'avoir pas de flamme, ce qui permet de placer la brûlure dans toutes les directions. De plus, sa lumière, étant, à volonté, vive ou modérée, blanche ou dorée, permet aussi d'obtenir des effets variés qui peuvent encore être augmentés par l'addition de globes, de capsules, de cristaux ou de reflecteurs colorés.

Les termes de ce programme ne répondent pas complètement aux conditions du problème que l'industrie doit résoudre à l'heure qu'il est. Pourquoi, puisqu'on était en train de faire un pas vers le modernisme à l'École des Beaux-Arts, ne pas le faire avec décision et dans un esprit plus nettement pratique? Pourquoi un lustre destiné à une serre dont les conditions architecturales sont déterminées d'une façon si spéciale? Pourquoi pas un lustre pour un vestibule, pour un salon?

Quoi qu'il en soit, plus de cent cinquante concurrents se présentèrent au concours. Parmi tant de projets, un grand nombre se distinguaient par des qualités de composition sérieuses. Nous reproduisons, dans nos planches hors texte, cinq de ces projets qui nous semblent particulièrement typiques.

Celui de M. Cargill (*lauréat du concours*) n'est assurément ni le plus ingénieux ni le plus original. Il a la forme d'un lustre à gaz dont les éléments seraient renversés de haut en bas, conformément au principe de la lumière électrique; mais le dessin en est clair, précis, d'une brillante exécution.

M. Radel a visé à un effet plus éclatant; l'ossature de son lustre affecte l'apparence d'une sphère ovoïde, autour de laquelle sont assis quatre génies, élevant au-dessus de leur tête des vases d'où les flammes multicolores tombent comme des fleurs diaprées.

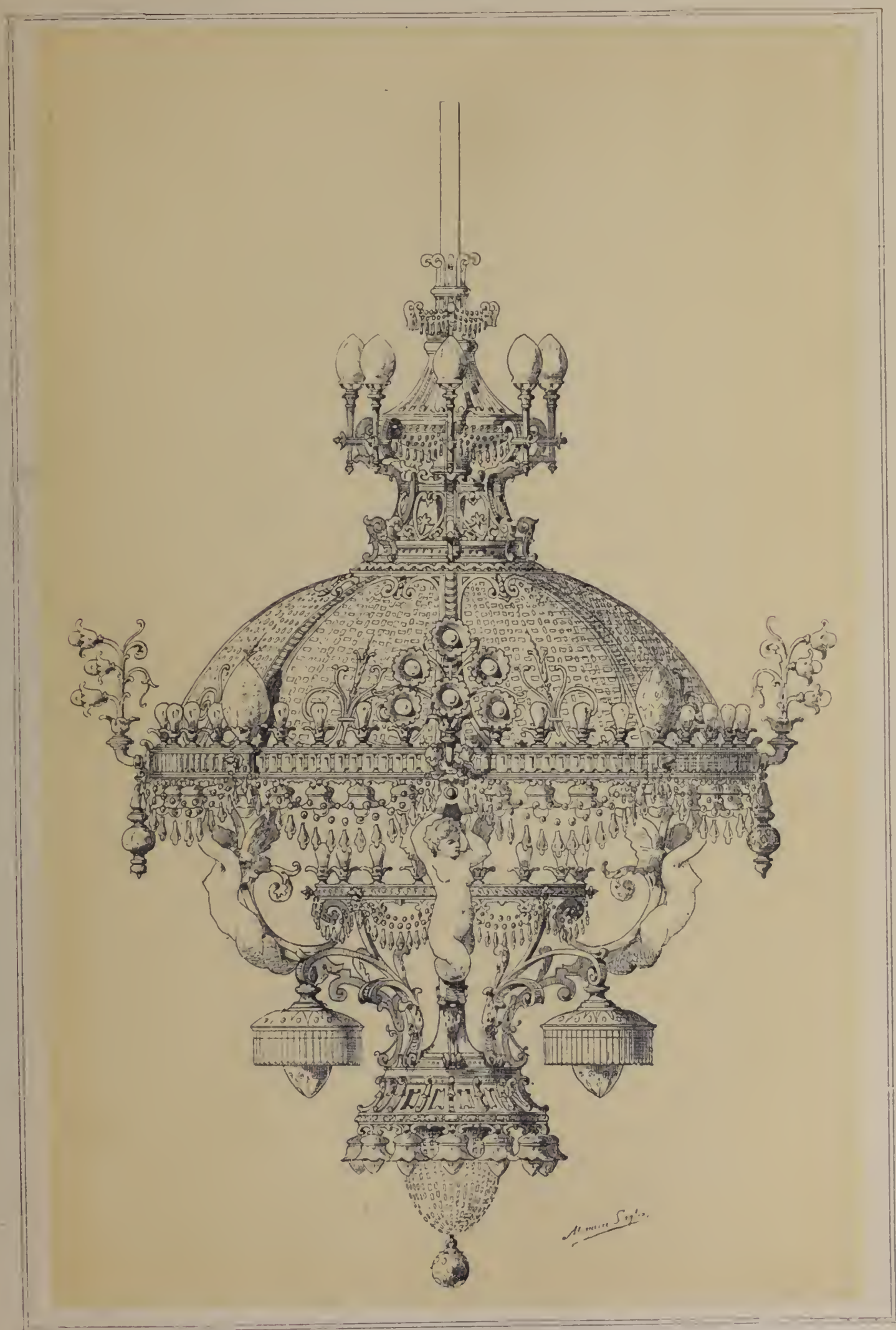
M. H. Guillaume est encore plus magnifique. Il a imaginé un lustre qui a exactement la forme d'une gigantesque couronne royale; à la base de chaque branche se tient debout une femme qui, le bras étendu, montre dans sa main une étoile scintillante. Le bandeau de la couronne est circulairement constellé de lumières de toutes couleurs, qui tiendraient la place de pierres précieuses, de diamants, de turquoises, de saphirs et de cabochons.

Le projet de M. Maurice Saglio est inspiré des classiques lustres Louis XIV et Louis XV, à cristaux taillés. Il est relativement simple, pareil à un parasol composé d'une infinité de verroteries, avec des masses dominantes, des points lumineux, des guirlandes de flammes dans des enveloppes s'ouvrant comme des corolles de volubilis.

Enfin, le lustre de M. Bauhain, d'une richesse exubérante, fait songer à ces carènes de navires de Louis XIV, dont on voit des modèles au Louvre, et sur lesquelles le ciseau de Puget prodigua, au milieu des dorures, les Tritons enlacés et d'imposants Neptunes.

V. Ch.

CONCOURS POUR UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

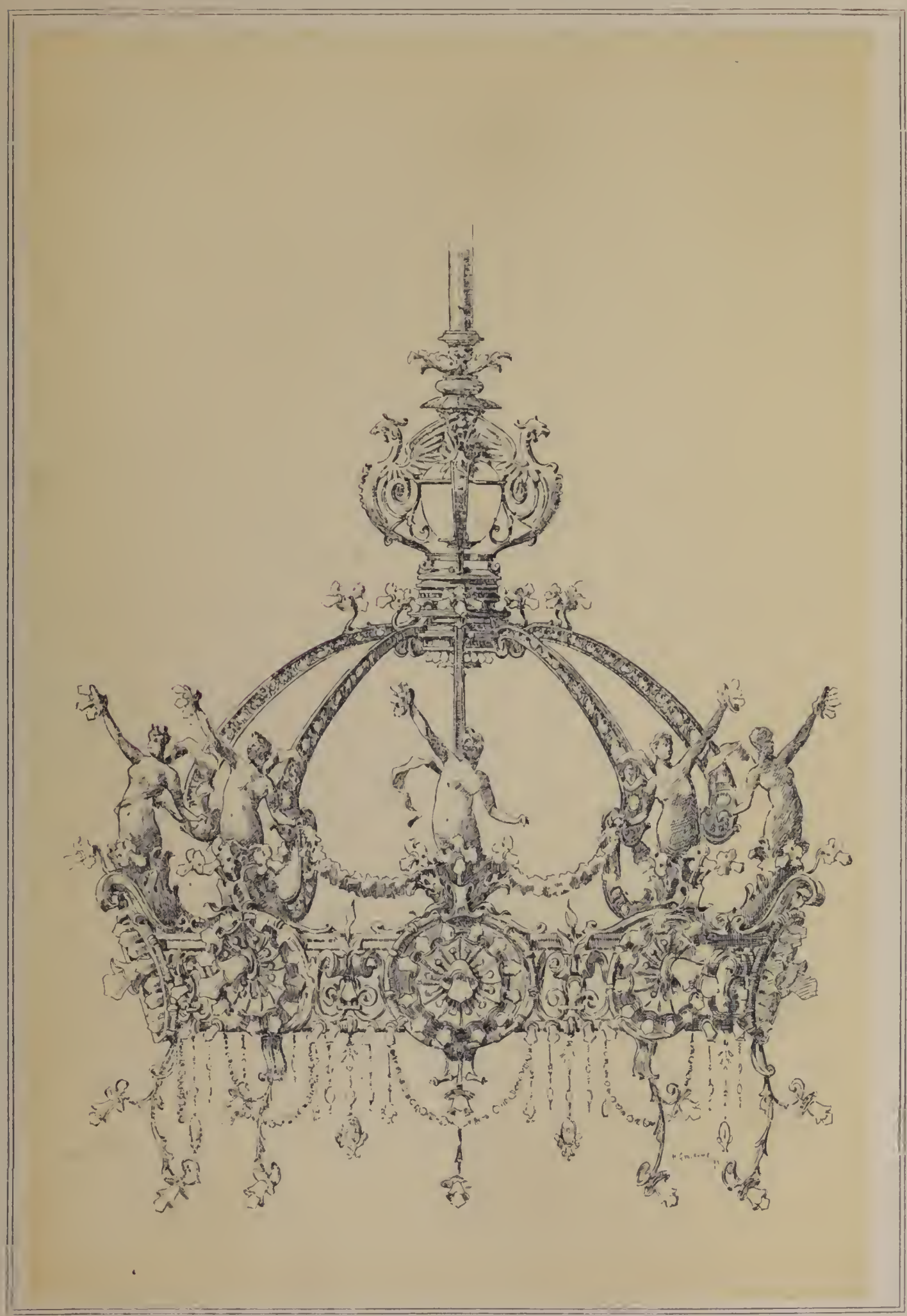


PROJET D'UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

MODÈLE DE M. MAURICE SAGLIO

(CONCOURS DU PRIX GODEBŒUF, A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.)

CONCOURS POUR UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ



PROJET D'UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

MODÈLE DE M. HENRI GUILLAUME

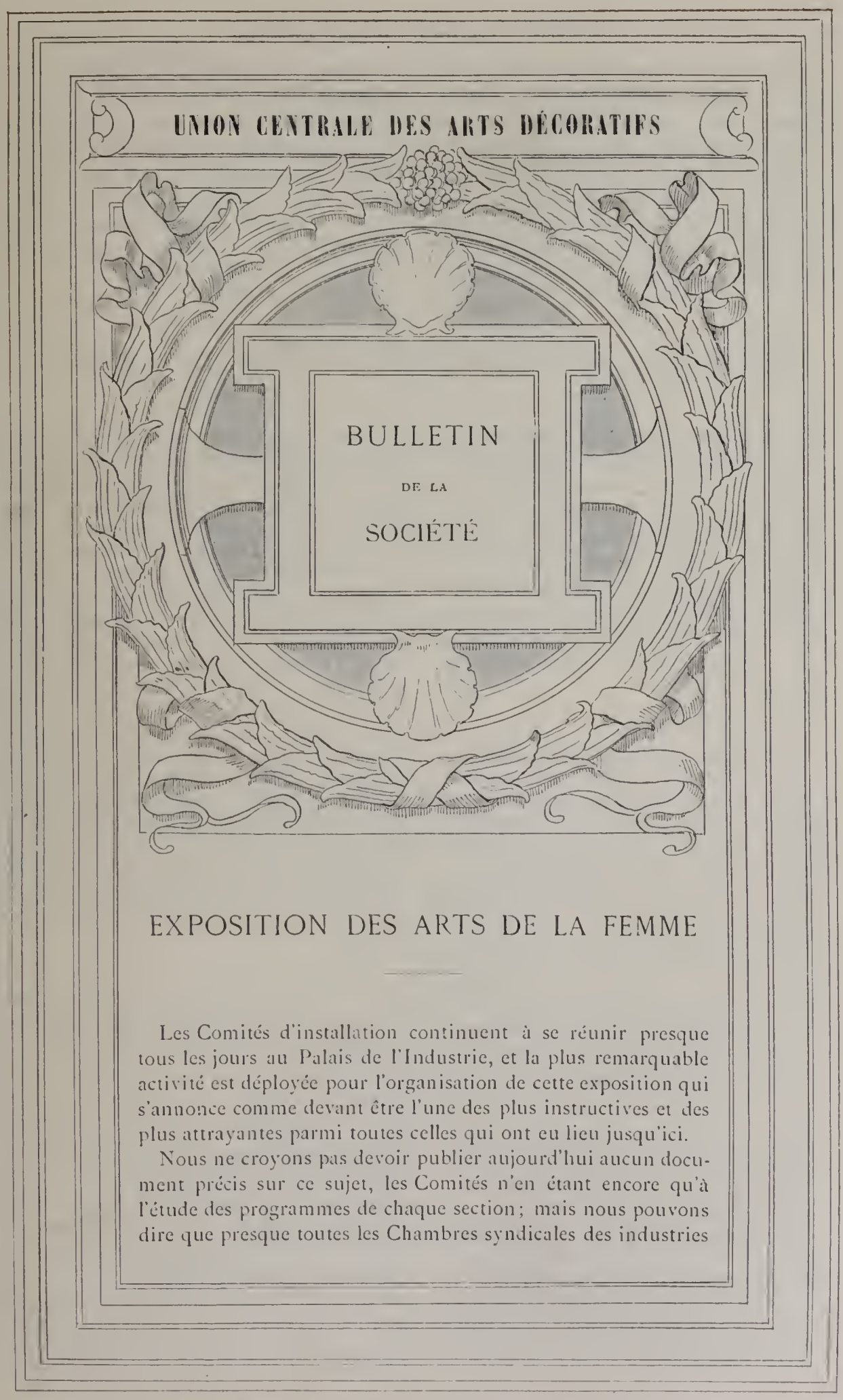
(CONCOURS DU PRIX GODEBŒUF, A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.)

CONCOURS POUR UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

PROJET D'UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

MODÈLE DE M. BAUHAIN

(CONCOURS DU PRIX GODEBŒUF, A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.)



EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

Les Comités d'installation continuent à se réunir presque tous les jours au Palais de l'Industrie, et la plus remarquable activité est déployée pour l'organisation de cette exposition qui s'annonce comme devant être l'une des plus instructives et des plus attrayantes parmi toutes celles qui ont eu lieu jusqu'ici.

Nous ne croyons pas devoir publier aujourd'hui aucun document précis sur ce sujet, les Comités n'en étant encore qu'à l'étude des programmes de chaque section; mais nous pouvons dire que presque toutes les Chambres syndicales des industries

qui s'adressent à la femme y prendront une large part. Nous avons déjà fait connaître le précieux et très généreux concours que nous apportent la Chambre syndicale de la couture et de la confection, ainsi que leurs principaux représentants, MM. Brylinsky, Félix, Morhange, etc. Ajoutons que la Chambre syndicale de la coiffure ne restera pas en arrière et contribuera à donner le plus vif éclat à la section si importante de l'*Histoire du costume féminin*.

Enfin, les adhésions arrivent en foule de la part des principaux fabricants, et la direction n'aura que l'embarras du choix pour constituer, dans la partie moderne de l'exposition, des catégories dans lesquelles figureront les maisons de tout premier ordre de chaque genre.

RÉPONSE A UN ARTICLE DU « JOURNAL DES ARTS »

Sous la signature autorisée de Mme Sabine Méa, le *Journal des Arts* du 16 février dernier contenait un article intitulé : *Pour les femmes*, dans lequel l'auteur, après avoir montré quel grand avantage les femmes — artistes et ouvrières — peuvent retirer d'une exposition du genre de celle que l'Union centrale organise, se plaint que celles-ci ne montrent point assez de zèle à se mettre en avant pour collaborer à une entreprise faite d'elles et pour elles.

Mme Sabine Méa ajoute :

« Quand le programme de l'exposition des *Arts de la femme* a été publié, qui a-t-on vu d'abord accourir pour y répondre? Des bijoutiers, des couturiers, des corsetiers et, en général, des industriels fabriquant des produits destinés à la femme du monde, à la femme qui dépense, sans le compter, l'argent que son mari gagne pour elle.

» Rien de mieux, ce brillant commerce forme pour le commun des visiteurs un des plus grands attraits de nos expositions d'art décoratif, une large place doit lui y être faite; mais ne pourrait-on, à côté de ses étalages, admettre aussi l'étude des travaux de la femme non mariée, fière, honnête et laborieuse, qui demande à l'industrie d'art d'abord l'argent nécessaire à sa vie matérielle et ensuite le moyen de se livrer à des travaux d'art supérieur?

» Ne sont-ce pas là de bien légitimes et respectables aspirations, utiles surtout chez un peuple où il devient de plus en plus impossible aux familles de fournir des dots à leurs filles?

» Dans l'idée première des organisateurs de l'Exposition de 1892, les femmes semblaient appelées à exercer une certaine influence.

» Les présidentes, Rosa Bonheur et Mme Carnot, ont droit au respect de tous; des noms estimés figurent au comité; mais, si je ne me trompe, ces femmes expérimentées, intelligentes, bonnes, capables de fructueuses innovations *philogyniques* (je me vois forcée de créer un mot nouveau, tant pis s'il n'est pas correct), ont été un peu trop écartées par leurs compères masculins.

» On m'a parlé d'une réunion, entre autres, où ces messieurs s'étaient permis de tout réglementer dans un déjeuner entre eux (aux frais de l'entreprise, naturellement), et où les femmes, venues plus tard, à l'heure précise de la convocation, n'avaient pu récolter que quelques compliments extra-galants et point du tout l'occasion de donner leur avis.

» La position sociale, l'usage du monde, comme on dit, interdit à ces dames les protestations énergiques; moi, que rien de tout cela ne gêne, je viens ici protester en leur nom. D'ailleurs, si personne ne le faisait, il nous arriverait un affront plus honteux que d'être brutalement vaincus par des boulets et des trahisons sur les champs de bataille, celui de l'être moralement par les progrès que saura sans doute provoquer l'Exposition de Chicago. »

On ne peut qu'approuver la pensée qui a dicté de telles paroles et nous nous y associerions si, dans la circonstance, elles ne portaient à faux. Mme Sabine Méa a été mal renseignée. Sans parler du « déjeuner aux frais de l'entreprise » — lequel n'a jamais eu lieu, les membres de l'Union étant par essence de ces gens qui payent obstinément de leur personne, de toutes les façons, sans compensation d'aucun genre, même sous la forme du pain et du sel, — il nous sera permis de faire remarquer que, loin d'être exclues des comités d'organisation, les femmes y sont au contraire fort bien représentées, ainsi qu'on peut le constater par la liste publiée dans notre dernier numéro. On y a introduit aussi

bien « les femmes expérimentées, intelligentes, bonnes, capables de fructueuses innovations *philogynique*s, » selon l'expression de notre confrère, que les femmes artistes qui, par leur talent, leur habileté professionnelle, comme Mme Leroudier, par exemple, témoignent de qualités éminentes.

Mme Sabine Méa conclut ainsi :

« Allons, courage ! mettons-nous-y ! Tenez, je commence : mon idée serait d'obtenir (et je l'ai déjà demandé dans le *Rappel*) une grande salle à l'exposition des *Arts de la femme*, où l'on exhiberait tous les produits d'art décoratif pouvant être exécutés par les femmes françaises, mais que le commerce demande actuellement à l'étranger parce que la main-d'œuvre masculine y est moins chère que chez nous. Les femmes qui se contentent de salaires moindres que ceux des hommes y trouveraient sans difficultés d'innombrables gagne-pain ; remarquez-le bien, *sans difficultés*, sans ces luttes atroces qu'elles soutiennent toujours contre l'homme ouvrier artiste, leur compatriote, lorsqu'elles essaient de le supplanter dans les travaux qu'il exerce depuis des siècles et regarde comme son apanage ; sans avoir à lutter et à succomber dans des conflits tels que celui dont une grève de teinturiers nous a donné naguère le triste exemple. Il ne tient qu'à elles de s'emparer de tous les jolis travaux de gravure sur métal, de guillotage, d'orfèvrerie, de taille de pierres fausses, de peinture sur émail, de tour, de marqueterie, de dentelles étrangères, etc., que leur étude du dessin leur permet d'entreprendre avec succès, — mais encore faudrait-il les leur indiquer, leur en montrer des modèles, leur enseigner en quoi ces spécialités diffèrent de ce qu'elles ont appris dans les cours élémentaires suivis par elles. — On y parviendrait aisément à l'aide de cartels rédigés par des *femmes* compétentes, et il y en a dans le comité ; seulement, il faudrait que ces messieurs fissent preuve d'un peu plus de courtoisie en leur donnant un instant la parole. »

Nous enregistrons d'autant plus volontiers ces conseils de Mme Sabine Méa que, malgré les critiques injustes formulées par elle, c'est avec une sympathie dont nous la remercions qu'elle parle de la prochaine exposition de l'Union.

LE LEGS BIAIS

Le Bureau du Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs vient de recevoir avis que la Société était autorisée à accepter le legs de 1,000 francs que lui a fait M. Biais, le regretté fabricant de broderie qui fut membre de notre Conseil d'administration. Cette somme de 1,000 francs est destinée à l'acquisition d'ouvrages et de modèles pour notre Bibliothèque de la place des Vosges.

A PROPOS
DE L'INSTALLATION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
AU PALAIS DU QUAI D'ORSAY

A propos de la loi récemment votée par la Chambre des députés relativement à l'installation du musée des Arts décoratifs dans l'ancien palais reconstruit de la Cour des Comptes, loi qui attend depuis quatre mois l'approbation du Sénat, une revue allemande, le *Bayerische Gewerbe Zeitung*, publie les réflexions suivantes :

« Il est étonnant que Paris ne possède pas encore un semblable établissement et se trouve, à ce point de vue, dans une situation inférieure à Londres, Berlin, Dresde, Francfort, Hambourg, et à bien d'autres villes allemandes. Certes, il existe à Paris de nombreux musées qui renferment des richesses artistiques de premier ordre. Néanmoins, un véritable musée d'arts décoratifs, systématiquement organisé pour l'instruction, fait totalement défaut. L'Union des Arts décoratifs possède une collection artistique estimée à plus de 2,000,000 de francs et contenant plus de 250,000 numéros, ainsi qu'une bibliothèque de

10,000 volumes. Mais toutes ces richesses sont actuellement réunies dans des locaux si étroits et si mal distribués qu'elles ne profitent à personne. »

« Ne profite à personne » est excessif, mais l'observation n'en est pas moins pénible à subir dans sa part de vérité.

LISTE DES DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DURANT LES MOIS DE JANVIER ET DE FÉVRIER 1892

Grand surtout de table en argent exécuté pour Napoléon III, de 1852 à 1855, retrouvé dans les ruines des Tuileries, composé d'une grande pièce de milieu à partie centrale hémisphérique portant une figure de génie ailé tenant des couronnes, accompagné de figures symboliques assises sur des piédestaux et d'aigles portant le chiffre de l'empereur; aux deux extrémités, d'un côté, Cérès sur un char traîné par des bœufs; de l'autre, Mars sur un quadrige, et de huit groupes de figures symboliques, génies, enfants, etc., sur piédestaux ajourés ayant servi de base à des candélabres et à des coupes.

Les figures et animaux ont été exécutés par MM. Gilbert, Dieboldt, Montagny, Rouillard, Fannière, Honoré, Delbergue, etc. — *Don de* MM. Paul Christofle *et* Henri Bouilhet.

Petit tapis en velours, décoré sur fond jaune en rouge et vert; au centre, une rosace sur fond quadrillé dans un encadrement de fleurs. Rhodes. — *Don de* M. Hugues Krafft.

1° Carreau de revêtement, fragment de frise, composé de lambrequins à grandes dents alternés, l'un en gros bleu à fleurs ornementales en vert et jaune et l'autre bleu turquoise à décor d'entrelacs et fleurons en jaune. Faïence de Perse. xve siècle(?).

2° Carreau de revêtement rectangulaire, fragment de bordure fond blanc à décor de rinceaux fleuris gros bleu rehaussés de vert sur lesquels se superpose un ornement bleu turquoise dessiné en noir. Faïence de Rhodes.

3° Casque hémisphérique en fer portant trois attaches tubulaires destinées à recevoir des aigrettes; bordure de médaillons contenant des inscriptions ciselés avec traces de dorure. Travail oriental. xviie siècle.

4° Brassard côtelé en fer gravé et incrusté d'argent, d'ornements et inscriptions. Travail oriental. xvie siècle.

5° Couverture de buvard en soie verte, à petites côtes; encadrement d'ornements et feuillages, et bouquet central brodé en argent. Travail oriental. xviiie siècle.

6° Petite boîte en forme de livre en paille ouvrée, portant sur l'un des plats un médaillon en cuivre repoussé et doré contenant un buste de femme de profil. Travail français. xviiie siècle.

7° Coupe ovale à extrémité relevée et côtés rentrants, décorée en émaux de la famille verte; à chaque extrémité, un personnage couché sur un tapis et entouré d'attributs, sur chaque côté et à l'intérieur, groupe d'objets sacrés. Porcelaine de Chine. — *Don de* M. Jules Maciet.

1° Petit carreau de revêtement, décoré d'ornements en relief et émaillés en blanc sur fond vert. Faïence de Tlemcen (Algérie).

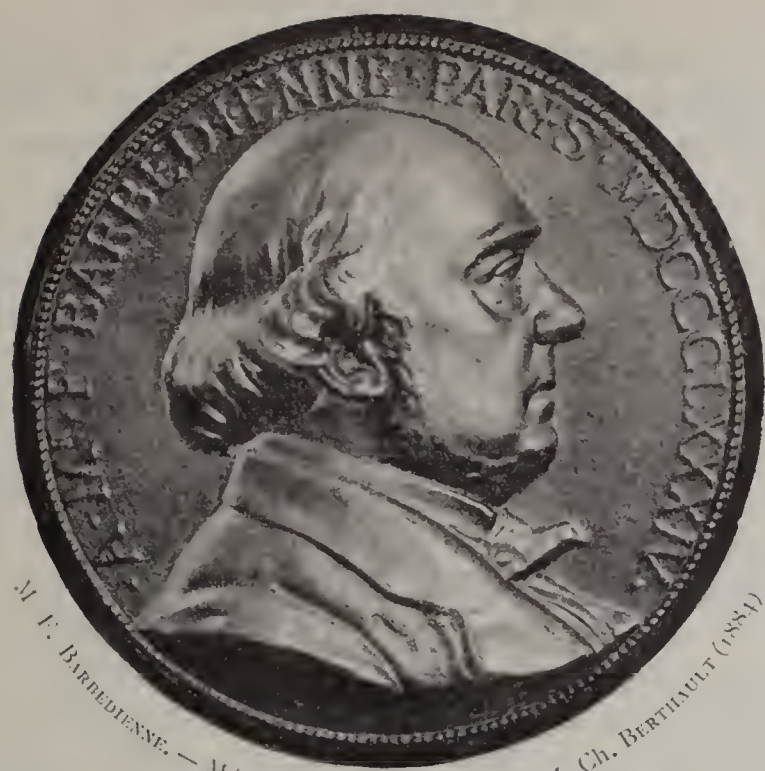
2° Petite pincette à braise à tige plate se recourbant à l'extrémité et se terminant par une feuille à bords lobés et repercée de trous. Cuivre ciselé. Travail algérien. — *Don de* M. Pigalle.

Petit vase de forme Médicis à deux anses dressées sur la panse et formées par des serpents enroulés et dorés, fond gros bleu, décoré d'ornements dorés; au pourtour, guirlande de fleurs polychromes en ronde bosse. Porcelaine tendre de Derby (Angleterre). xviiie siècle. Hauteur : 0^m12; diamètre de l'ouverture : 0^m08. — *Don de* M. T. Michelin.

Fragment de carrelage fond gros bleu à décor de rinceaux à feuilles d'acanthe en émail blanc en faïence de Nevers. — *Don de* Mlle Anaïs Magdelaine.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.



M. F. Barbedienne. — Médaillon bronze exécuté par M. Ch. Berthault (1884)

FERDINAND BARBEDIENNE

(1810-1892)

Barbedienne est mort. Paris vient de lui faire les funérailles dont il honore les plus grands et les plus glorieux. Devant le tombeau où le voici endormi de l'éternel sommeil, les plus hautes personnalités du monde des arts et de l'industrie ont confondu leurs hommages respectueux. Par la bouche d'un de ses représentants, le Gouvernement a dit les droits à l'immortalité de ce « fabricant » sans égal, qui a poussé jusqu'au point le plus extrême le sens de la traduction du Beau, et qui a certainement contribué plus que quiconque — rien qu'en se faisant le propagateur des chefs-d'œuvre de la statuaire — à ouvrir aux générations de notre époque les portes d'un idéal avant lui restreint à quelques privilégiés. D'autre part, le président de la Chambre de commerce a célébré cette vie de loyauté et de labeur. Au nom de la Réunion des fabricants de bronze, on a exprimé — en quels termes élevés et émus ! — les sentiments de profonde vénération que toute la corporation garde pour le maître. En un mot, l'éloge de Barbedienne a été prononcé avec tant d'autorité et sous des formes si diverses qu'il semble que nous n'ayons plus ici qu'à apporter — sans phrases superflues — le tribut des regrets dus par la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs à la mémoire d'un de ses membres les plus éminents, et à mêler quelques étoiles d'or aux couronnes funèbres jetées sur cette tombe à peine fermée.

Il reste pourtant encore quelque chose à dire, qui n'est pas suffisamment connu. Il

faut préciser l'action de Barbedienne sur la belle industrie du bronze en ce siècle, et indiquer avec exactitude comment il a su l'élever à une hauteur telle qu'il semble lui avoir fait atteindre un degré de perfection au delà duquel on pourra difficilement la pousser.

Ce n'est pas seulement par ses qualités de volonté industrieuse et d'organisateur incomparable qu'il est parvenu à un pareil résultat. S'il n'avait eu que ce mérite, qu'on a si justement et si souvent loué, de s'entourer d'une élite de collaborateurs, de monter des ateliers outillés à souhait, de faire valoir avec habileté des procédés de fabrication, — tels que le système de réduction Collas, auquel est due la fortune de sa maison — à coup sûr on célébrerait en lui un industriel brillant, heureux, énergique et admirable de ténacité au milieu des difficultés où, par trois fois, il faillit sombrer. Mais de telles vertus, qui peuvent donner l'argent et servent à édifier les grandes entreprises commerciales, sont insuffisantes pour procurer la gloire. Tout en étant rares, elles demeurent moyennes, et le monde, qui n'en tient compte d'ailleurs qu'en cas de réussite, n'en prolonge guère la récompense par une renommée allant au delà de la mort. Ce qui constitue l'originalité de Barbedienne, ce qui lui assure une place à part, durable et enviable, dans l'histoire de l'art et de l'industrie, c'est le vif sentiment qu'il eut de ce qui est exquis et parfait; c'est le don suprême d'un goût pur et fin; c'est le souci impérieux d'aller toujours, sans hésitation ni défaillance, et quelque sacrifice pécuniaire qu'il lui en coûtât, du bien au mieux, dans ses recherches obstinées de traducteur de la beauté. Sans avoir jamais appris à manier le crayon, sans posséder ce genre d'imagination bouillonnante qui incite certains hommes à faire réaliser les chimères dont ils sont hantés par les mains dociles de spécialistes, Barbedienne eut la vision si claire et si personnelle de l'idéal auquel il tendait que, du premier au dernier jour, son influence ne cessa de s'exercer, méticuleuse, clairvoyante, opiniâtre, respectée, sur la phalange d'artistes sans rivaux par lui choisis, assouplis, disciplinés, qu'il conduisait vraiment en maître. L'industrie du bronze, renouvelée par les procédés scientifiques modernes, qui trahissent souvent l'art sous prétexte de le propager, a trouvé en lui un véritable initiateur. Pour toutes les opérations qu'elle comporte, pour la fonte, pour la patine, pour la ciselure, il a, comme on le verra au cours de cette étude, apporté des perfectionnements considérables. Il a été plus et mieux qu'un fabricant; sa part de collaboration a été telle dans la traduction en métal des œuvres de la statuaire qu'il n'est pas excessif de lui attribuer les hautes qualités de créateur et d'inventeur.

Au prix de quels efforts Barbedienne, parti de si bas, put atteindre aux sommets! Quelle existence de luttes, de tourments et d'étonnante énergie! Sa vie est réellement exemplaire. Comme plusieurs des maîtres de l'industrie française en ce siècle, comme Victor Paillard, cet autre grand bronzier, comme Fourdinois, le père, il débuta petit garçon de peine et simple ouvrier. La génération issue de la période révolutionnaire avait dans les veines du suc de la race des géants.

Il naquit le 6 août 1810 dans un petit village de Normandie, à Saint-Martin-de-Frenay. Il était le quatrième enfant de pauvres cultivateurs qui avaient grand mal à vivre de la terre, en ces temps difficiles. Quand il eut douze ans, un ami de son père, qui habitait Paris, conseilla d'envoyer l'enfant dans la grande ville. On lui trouverait une place. Cela allégerait toujours un peu les charges de la famille. Le jeune Ferdinand

Barbedienne fut donc amené à Paris par son père, qui lui fit faire le voyage à pied, trouva assez vite à le caser chez un sellier, et repartit pour ses champs, en lui glissant dans la main un écu de six livres, toutes ses économies! Le gamin ne resta pas longtemps chez le sellier. Au bout de six semaines, on le plaçait en apprentissage chez un brave papetier de la rue de l'Arbre-Sec qui, tout en se chargeant des fournitures de bureau pour les administrations publiques, était quelque peu fabricant de papiers peints. Le contrat était de quatre années. Barbedienne fut traité là comme l'enfant de la maison. Il apprit le métier et, déjà, il manifestait un curieux goût pour les choses d'art, les arrangements décoratifs. Il orna sa mansarde d'ouvrier avec des papiers choisis par lui dans les rebuts de l'atelier, et il y mit tant d'ingéniosité et de goût qu'on parla de cette installation parmi ses camarades, qui venaient l'admirer. Des fabricants de papiers peints voulurent aussi la voir, et il sut si bien conquérir les sympathies que, son patron étant mort six mois avant l'expiration de ses quatre années d'apprentissage, il trouva aussitôt du travail.

« Oui, j'ai été colleur de papier peint », me disait M. Barbedienne qui, en me racontant, il y a quelques années, les détails qu'on vient de lire, souriait au souvenir du passé qu'il évoquait. Il ajoutait : « Bast! c'était un bon temps. Je travaillais beaucoup, je dévorais les livres qui me tombaient sous la main, et je m'amusais aussi! Je me rappelle qu'un jour, un des fabricants de papiers peints, chez lequel j'allais souvent choisir des échantillons — il s'appelait Gago — me fit cette proposition : « Ah! ça, mon garçon, vous avez du goût, vous connaissez très bien le papier, vous êtes laborieux, pourquoi ne vous établiriez-vous pas à votre compte? — Mais, Monsieur Gago, je n'ai pas d'argent, lui répondis-je. — Qu'à cela ne tienne, je vous en fournirai! » Ce bienfaiteur m'avança 30,000 francs, continuait M. Barbedienne. J'étais fou de joie. Je voyais déjà ma fortune faite. J'avais alors vingt-trois ans; je me sentais plein d'ardeur. Je m'empressai de louer un local boulevard Poissonnière, dans la maison que voici, juste en face de celle où nous sommes maintenant; je ne le disposai pas en boutique, mais je lui donnai bonne mine. Tout alla bien, d'abord. Au bout de la première année, je pus remettre à M. Gago l'intérêt de son argent, et même un petit bénéfice... »

Malheureusement, les difficultés se présentèrent vite. Au bout de deux ou trois ans, Barbedienne subit une perte de 28,000 francs qu'il avait imprudemment prêtés à un ami, lequel s'enfuit, avec la somme, à l'étranger. Le crédit du jeune commerçant fut atteint. Les fabricants de papiers peints, tels que Leroy, Dauptin, etc., qui confiaient volontiers à la maison naissante du boulevard Poissonnière d'importants dépôts de marchandises, se montrèrent défiants. Barbedienne dut demander un concordat — de 260,000 francs — et, dès lors, on l'obligea à payer au comptant le papier qu'il revendait à sa clientèle déjà nombreuse. Malgré ce premier assaut, grâce à une activité infatigable, le succès revint. Il agrandit peu à peu ses magasins, qui attiraient une foule de visiteurs élégants. Ses dettes s'éteignaient, et il semblait qu'il n'eût plus qu'à continuer dans cette voie, lorsqu'en 1838, le hasard le mit en présence de Collas, l'inventeur du système de réduction des œuvres de sculpture. Une nouvelle période de luttes allait commencer.

Achille Collas était alors un homme de quarante-cinq ans, type d'inventeur s'il en fût, laissant un peu de soi-même à tous les buissons du chemin. Il avait appris le

métier de mécanicien et avait commencé par fabriquer des outils d'horloger et des instruments de chirurgie. Vivant dans la solitude, ayant pour seuls compagnons son chien et une vieille servante, il s'était abandonné à son démon familier, qui le poussait à imaginer toutes espèces d'objets, depuis des machines à façonner des bijoux jusqu'à des tuyaux de drainage et des briques creuses. Son attention, cependant, s'était plus particulièrement tournée vers la gravure mécanique, pour laquelle il prit un premier brevet en 1825 et qu'il perfectionna rapidement, l'appliquant non seulement à la gravure des billets de banque, mais à tous les genres, soit sur le métal, sur le bois, sur le cuir, le papier, etc. En 1836, il réussit, en s'appuyant sur les principes du diagraphe et du pantographe, à obtenir la reproduction et la réduction de la sculpture en relief et en bosse. Au même moment, Frédéric Sauvage, l'inventeur de l'hélice, avec un point de départ tout différent, obtenait des résultats analogues, et ces deux hommes, presque dans le même mois, prirent chacun un brevet pour la reproduction mécanique de la sculpture. Mais ce n'est pas tout d'inventer. Parvenir à faire croire à une invention et à trouver des commanditaires, voilà le difficile. Des amis de Barbedienne, qui connaissaient son esprit entreprenant et son penchant pour tout ce qui touchait à l'Art, lui parlèrent de Collas et de sa découverte. Ils lui proposèrent de le conduire chez le brave mécanicien. Ici, je veux encore citer Barbedienne dont je trouve les paroles transcrites, pour ainsi dire, sous sa dictée sur mon cahier de notes : « Collas, me dit-il, habitait au faubourg Saint-Germain dans un logement assez misérable. C'était un pauvre diable, cet homme de génie. Je le vois encore avec ses cheveux en broussaille, et un genou qui sortait de son pantalon. Il me parla avec feu de son instrument. Il m'en expliqua le mécanisme. Vous le connaissez, et vous l'avez vu fonctionner dans nos ateliers de la rue de Lancry. Le premier modèle n'était pas tout à fait pareil à ce qu'il est maintenant. Nous l'avons beaucoup amélioré. J'avoue que je fus tout de suite séduit, et que, sans entraver le parti immense que nous devions tirer de cet admirable outil, je me décidai aussitôt à conclure un arrangement avec Collas. Je lui proposai de lui acheter 25,000 francs l'exploitation de son instrument avec un partage des bénéfices. Vous pensez s'il accepta ! Nous nous mîmes à l'œuvre. La première statue dont nous fîmes la réduction fut la *Vénus de Milo.* »

Bientôt cette *Vénus* faisait l'ornement des magasins de papiers peints du boulevard Poissonnière agrandis et transportés à l'endroit qu'occupent aujourd'hui les bronzes. Mais le public resta indifférent. Il fallut des années avant de conquérir ses suffrages, et c'est à peine si Collas put voir, avant de mourir, le plein succès de l'entreprise. En attendant, le fabricant se trouvait de nouveau aux prises avec les créanciers. Pour indiquer d'un mot la nature des difficultés qu'il eut à vaincre et l'énergie patiente qu'il dut déployer, il suffira de dire que ce fut seulement en 1863 que Barbedienne, liquidant enfin les désastres de ces pénibles débuts, acheva de payer ses dettes jusqu'au dernier centime. Cette année même, il fut décoré. Désormais il allait voguer à pleines voiles de triomphe en triomphe.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

Nous n'avions pas grande espérance pour l'organisation d'une section spéciale des objets d'art au prochain Salon des Champs-Élysées. Aussi la décision du Comité des Quatre-Vingt-Dix va-t-elle, pour nous, sans grande déception. Cependant, les termes mêmes auxquels on s'est arrêté ont quelque chose de si imprévu et de si caractéristique qu'il sied de les mettre en lumière. Il est entendu qu'on refuse de rien changer au règlement, mais que, d'une façon générale, *un plus large libéralisme sera observé dans la réception des œuvres*. La Société des artistes veut donner des gages de conciliation. Par exemple, elle n'exigera plus de cadres autour des ouvrages de peinture ou de dessin présentés, et elle accueillera, quel que soit le genre, tout ce qui rentrera dans son programme. Vous objecterez que, ce programme demeurant illogique et fermé, la question n'a pas fait un pas. Il n'importe! C'est le devoir de chacun de se tenir satisfait. Quiconque s'apercevra qu'il y a, dans cette affaire, une égale part de puérilité et d'équivoque sera rejeté comme un fou dangereux, comme un visionnaire.

Une lettre que je reçois me montre aujourd'hui l'exacte étendue de l'ostracisme prononcé contre les œuvres d'art industriel. Les membres de la Commission d'installation et de décoration du Salon annuel proposaient de faire appel à un certain nombre d'industriels artistes, afin d'orner les salles du premier étage, particulièrement le salon de lecture et de conversation. Une liste d'une vingtaine de noms, triés entre les plus brillants, avait été dressée dans cette vue. Les Falize, les Fannière, les Barbedienne, les Christofle, les Gallé, les Delaherche, me dit-on, y figuraient.

Croiriez-vous que, sur ce simple terrain de la décoration, la Commission a été battue à l'instant même par la majorité des Quatre-Vingt-Dix? M. Vibert, cet artiste si pur, si parfaitement exempt d'esprit commercial, a pris la parole pour dénoncer les tendances anarchistes des auteurs de la proposition. On allait introduire les marchands

en plein temple. L'honneur de l'Exposition était en jeu. Vous entendez d'ici la belle improvisation sur ce thème. Le désolant, c'est qu'elle a eu cause gagnée. Delaherche, Gallé, Falize, Fannière et leurs émules feront bien de ne pas s'égarer du côté du Palais de l'Industrie. On les chasserait à coup de lanières.

Le cas des marchands — puisque marchands il y a — vaudrait bien la peine, au fond, d'être examiné d'un peu près. On souhaiterait savoir, d'abord, où finit l'Art en certaines rencontres, où commence l'industrie et où intervient le vil commerce. Un chef-d'œuvre d'art industriel, appartenant à un « marchand », lequel l'a peut-être inspiré et qui l'expose en avouant fort bien ses collaborateurs, est-il moins digne d'admiration qu'un tableau, bon ou mauvais, mais signé d'un nom en vogue, acheté par un marchand plus ou moins américain, lequel ne l'a sûrement pas inspiré et qui le prête pour l'Exposition ? Un commerçant tel que le pauvre Eugène Rousseau, n'est-il pas très authentiquement un artiste par le caractère déterminé et tout personnel de ce qu'il fait exécuter et met en vente ? Sa direction consciente est d'une telle continuité que tout objet de son fonds, façonné à toute époque et par les ouvriers les plus différents, est invariablement frappé au sceau de son goût. J'insiste de nouveau sur ce fait qu'on ne refuse plus jamais de déclarer ses collaborateurs dès qu'il y a, pour eux, quelque honneur à recueillir. C'est donc, avant tout, contre les humbles et les obscurs que se retourne la mesure inqualifiable de MM. les Quatre-Vingt-Dix, contre tous ces braves artistes industriels, si tenaces, si ingénieux, si méritants, qui voyaient déjà le Paradis leur entre-bâiller au moins sa petite porte de service. Il est écrit que, seuls, les peintres, les sculpteurs et les graveurs ont droit au soleil des Champs-Élysées. Si l'on tolère les architectes, c'est qu'ils se cantonnent dans leur coin ignoré de la foule. Au bref, prestige, distinction, jugement de la critique, avantages de toutes sortes resteront, au Palais de l'Industrie, le lot exclusif d'une poignée de vaniteux, gonflés de leur importance, abritant publiquement leur égoïsme derrière ce mot de « grand Art », alors que, dans l'intimité, la plupart sont forcés de reconnaître que l'Art sans épithète, l'Art aux innombrables applications, n'admet point ces inégalités dérisoires, inventées par les préjugés.

Comment ! la France, depuis vingt ans, s'est couverte d'écoles, d'ateliers, de musées pratiques; le Gouvernement et les villes ont rivalisé d'immenses efforts ; de l'enseignement réformé et d'une puissance d'expansion vingt fois accrue sort une production jaillissante, aspirant à l'originalité, déjà souvent originale; la Société des artistes du Champ-de-Mars s'est ouverte au grand courant; une section des Arts décoratifs est à la veille de s'organiser au Luxembourg comme il s'en trouve une au Louvre (on peut s'en convaincre) pour les objets anciens, — et la coterie des Quatre-Vingt-Dix ose bien s'inscrire en faux contre un mouvement magnifique, glorieux pour notre pays, issu du profond de l'évolution sociale ! Quelle déraison est-ce là ?...

Je sais bien que, suivant l'apparence, tout sera rentré dans l'ordre avant longtemps. Le fameux règlement aura, je n'en veux point douter, ses articles additionnels l'année prochaine. Mais c'est déjà trop que nous ayons, moins de trois ans après la grandiose manifestation de 1889, à nous armer encore pour une querelle jugée.

Et, puisque l'occasion s'en présente, qu'il me soit permis de m'adresser à l'État. Lorsque les milieux dont on attendait le progrès se font illibéraux et rétrogrades, c'est à lui d'être libéral et de tendre la main aux initiatives en souffrance. S'intéressant

directement, et par fonction, à la formation des artistes, il lui appartient de les suivre en dehors des écoles. A quoi servirait d'avoir encouragé et patronné les écoliers si l'on se détachait d'eux lorsqu'ils courent à la maîtrise, à travers les difficultés et les indifférences que l'on connaît ? Moyennant un crédit obtenu des Chambres ou une somme de quelque importance prélevée sur le fond des travaux d'art, on serait à même de commander ou d'acheter d'une façon suivie de belles œuvres d'art industriel ; on mettrait les producteurs, contraints de se restreindre à l'exécution de petites pièces, en demeure d'en fournir d'exceptionnelles. C'est par les petites pièces que l'industriel artiste s'affirme et défraie sa vie ; c'est par les grandes qu'il progresse, car elles exigent les longues recherches et les persévérants efforts. Les ouvrages seraient exposés à des époques fixes, avec la solennité désirable, en tel endroit que l'on voudrait, au Champ-de-Mars, au Palais de l'Industrie ou à l'École des Beaux-Arts, avant d'être dispersés dans les musées et les palais nationaux. Les villes, bientôt, suivraient cet exemple. J'estime que ce serait là une sanction efficace de l'enseignement public, un stimulant énergique aux tentatives individuelles, un sûr moyen de faire apparaître nettement et d'ensemble les essais multipliés et les résultats acquis.

L. DE FOURCAUD.

Bacchante, modelée par RODIN.
Exécutée en porcelaine flammée par CHAPLET.
(Acquise pour le Musée de la Manufacture de Sèvres.)

Frise gravée sur bois à la pointe de feu, par M. Henri Guérard.

LES ARTISTES DECORATEURS

IV[1]

M. HENRI GUÉRARD

A Octave Mirbeau.

Depuis quelque temps, il s'opère des modifications importantes dans l'organisme social : tout se fond, tout s'unifie, s'amalgame et se banalise. Certains préjugés, dont quelques-uns étaient peut-être nécessaires au fonctionnement normal de nos mœurs, s'atténuent ou disparaissent, emportés par le flot montant de notre indifférence. Les pointes s'émoussent, les vides se comblent, les convictions s'anémient, les haines s'éteignent, les enthousiasmes se dévirilisent, les artistes se transforment en bourgeois, les bourgeois deviennent artistes, et les deux camps sont maintenant séparés par un si petit fossé, un si modeste ruisselet, qu'il est à peu près impossible de discerner la ligne de démarcation divisant les ennemis d'antan.

Le monsieur qui *fait dans l'idéal* est aujourd'hui aussi rétrograde, aussi égoïste, aussi borné, aussi dénué d'initiative que le fabricant de semelles hygiéniques ou de flanelle irrétrécissable. La rapidité de ses succès déconcerte le clerc de notaire de Scribe et l'ingénieur d'Onhet; il exécute des aquarelles sur des albums agrémentés de fermoirs d'argent, s'habille comme le prince de Galles, peint le portrait de dames suaves, conduit les cotillons, paie comptant ses fournisseurs pour avoir l'escompte, place ses économies sur les chemins de fer, et épouse, dès qu'il est hors concours, la fille d'un capitaliste peu scrupuleux mais cossu. Ces braves gens-là pratiquent la peinture, la gravure, l'architecture, la musique, la sculpture et la littérature, de la même façon qu'on tisse de la toile, tranquillement, méthodiquement, honnêtement, oh! très honnêtement; c'est « de la bonne ouvrage », ne craignant pas la pluie

Composition de M. Henri Guérard pour un menu.

1. Voir pour cette série les articles publiés dans la *Revue des Arts décoratifs*, t. I, II et III.

et ne se décolorant pas au soleil; le client en reçoit pour son argent. Après la nomenclature des nombreuses décorations et des innombrables titres honorifiques qui constellent les noms de nos principaux artistes — en tous genres, — on est étonné de ne pas trouver l'abréviation N. C. du Notable Commerçant, ni la qualification d'ancien juge au Tribunal de commerce.

Je n'y vois pas d'inconvénient, seulement je voudrais bien savoir ce que l'art vient faire là-dedans.

Remarque typique : ces trafiquants d'élite, de complexions généralement anodines dans la vie privée, deviennent tout à coup hydrophobes dès que la prospérité de leur industrie semble être mise en péril par la concurrence, par la possibilité d'un succès qui pousserait l'argent du public vers une maison rivale. Ils s'unissent, se syndiquent, serrent les coudes, se

Dessin de M. Henri Guérard.

soudent en carré, inébranlables comme la phalange macédonienne, et lâchement, férocement, bêtement, écrasent le talent, en employant tantôt le silence, tantôt le rire, armes empoisonnées et sales, mille fois plus terribles que l'injure et la violence. Les musiciens sifflent Berlioz et Wagner; les sculpteurs se gaussent de Rude et de Rodin; les littérateurs huent Baudelaire et les de Goncourt; les architectes bafouent Labrouste et Viollet-le-Duc; les peintres traînent dans la boue Millet et Manet; les graveurs conspuent Bracquemond et Desboutin. Pour désarmer — hypocritement d'ailleurs, — il faut qu'une élite composée souvent de simples dilettantes parvienne à désabuser la foule et à réhabiliter la vérité outragée. Encore gardent-ils, au fond du cœur, la rancune dont ils se vantent quand ils n'ont pas intérêt à la dissimuler.

Je me souviens d'avoir entendu, quelques mois avant sa mort, Boulanger — pas le général, l'autre, le pompier, comme dit Mirbeau — affirmer que lui, membre du jury, refuserait encore Millet s'il se représentait au Salon.

Ce mot-là résume, d'une manière profondément comique, les tendances d'hommes qui

acclament, pour les présider, le peintre Bouguereau et le sculpteur Leroux, qui ont la haine instinctive de la grandeur indépendante et se laissent hypnotiser par la nullité et la basse virtuosité.

Au milieu de cette universelle agglomération d'individus n'ayant d'artiste que le nom, Henri Guérard détonne étrangement : une tache d'encre sur un drap blanc. Ah! il n'est pas banal, celui-là, et quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie guère!

Peu tout-Paris, encore moins boulevardier, on ne le rencontre ni aux Courses, ni à l'Hippique, ni dans les salons à la mode, ni aux premières, ni sur les plages *very select*, ni à Tortoni, ni ailleurs; il n'expose dans aucun des dépotoirs mondains qui se nomment la Crèmerie et l'Épatant; il ne connaît pas plus Léonide Leblanc que Sarah Bernhardt, et le pantalon tirbouchonnant sur ses jambes osseuses, la redingote flottant sur son torse en cep de vigne, le chapeau à bords plats fiché sur sa tête hirsute, ses mains réfractaires à l'emprisonnement du gant contrastent cyniquement avec l'élégance amidonnée des habitants de l'avenue de Villiers.

L'extérieur de l'homme préface assez exactement la personnalité de l'artiste : sa moyennageuse silhouette de Don Quichotte, sa figure de Méphistophélès modernisé, sa mâchoire

Frise des squelettes. — Composition de M. Henri Guérard.

solide et combative, ses yeux pétillants sous la frondaison des sourcils, son front volontaire, ses gestes anguleux, son débit martelé donnent l'impression d'un être exceptionnellement original, très droit, très sincère, toujours prêt à partir en guerre pour la bonne cause, voulant fermement ce qu'il veut, incapable d'une faiblesse de conscience ni d'une servilité pratique, inapte à cette horripilante bôngarçonnerie qui consiste à préférer tout le monde et à mettre en infusion, dans la même bouillote d'eau de guimauve, les indifférences et les sympathies.

Henri Guérard s'essaya d'abord dans l'architecture, mais les études préliminaires de cet art exigent une minutie à décourager une fourmi; aussi abandonna-t-il l'équerre et le tire-ligne pour le burin.

Remarquablement doué, il alla au beau, au vrai, d'instinct, sans conseils ni influences, ainsi qu'un canard courant à l'eau. Il apprit seul le côté technique du métier, à force d'énergie, tenant à se passer d'un professeur dont les conseils auraient pu modifier ses idées, estropier son cerveau, polluer sa sincérité. Comme Chéret et Raffaelli, comme Rodin et Claude Monet, il bénéficia donc de la chance rare d'éviter l'École des Beaux-Arts, et de ne pas subir une éducation — véritable syphilis morale — qui intoxique fréquemment pour la vie le tempérament d'un être.

D'emblée, cet isolé prit la bonne route. Pas une défaillance, pas une reculade, pas une erreur dans ce sain passé d'artiste, dont les tendresses de jeunesse sont restées les passions toujours vivaces de la maturité. J'insiste sur ce point, afin de rendre à l'éclaireur d'avant-garde la justice qui lui est due.

Les pires insulteurs des gloires méconnues se montrent en général les plus forcenés admirateurs de ces mêmes gloires dès qu'elles triomphent. Médiocrement intéressants me paraissent ces tardifs et courtisanesques suffrages, car l'estime doit être réservée pour ceux-là seuls qui ont tendu la main au talent quand la meute des critiques influents, les intelligents confrères et le bon public bavaient sur lui le sarcasme et l'outrage. Il y a toujours trop de laquais porteurs d'encensoirs dans les apothéoses.

Or Henri Guérard a aimé les manifestations artistiques qui tiennent actuellement le haut du pavé, bien avant que les moutons de Panurge eussent suivi le mouvement et, avec l'ardeur de ses convictions, il a bataillé pour Manet et Whistler douze ou quinze ans avant que la consécration officielle du Luxembourg eût jeté une douche sur les spirituels lazzis des ravissants messieurs et des femmes adorables qui râlent de plaisir devant les cardinaux de

Écuelle en bois gravée à la pointe de feu par Henri Guérard.

M. Vibert, les portraits de M. Jules Lefebvre, les menuets de M. Jacquet, les chats de M. Lambert, les fleurs de Mme Madeleine Lemaire, les paysages de M. Busson et autres produits d'exportation dont la fière attitude résume d'une bizarre manière notre Art national aux yeux des étrangers.

Logique avec lui-même, l'anarchiste se laissa séduire, aux débuts de sa carrière, par le charme si personnel de l'Art japonais que méprisait — sans le connaître — la gent palmée de vert de l'Institut, et dont il s'assimila le capiteux et subtil parfum. Ainsi que l'a écrit si heureusement Roger Marx, le Nippon fut son École de Rome.

N'ayant pas été ankylosé par la réglementation d'une scolastique rancie, l'aqua-fortiste possède une souplesse qui lui permet de s'approprier les procédés d'un maître, de s'identifier avec les chefs-d'œuvre et de rendre, avec une invraisemblable fidélité, ce que copie son burin. Ce volontaire musèle sa personnalité devant la toile qu'il admire; il pénètre dans l'intimité

de l'auteur, lui ravit ses secrets, écoute ses conseils, s'incline devant ses ordres, respecte ses faiblesses, partage ses émotions. Il s'efface et disparaît. Dans les superbes planches publiées par la *Gazette des Beaux-Arts*, ce n'est pas Henri Guérard, c'est Vélasquez, c'est Franz Hals, c'est Chardin, c'est Corot, c'est Manet, c'est Whistler, c'est Carrière, qui tiennent le crayon, je dirais presque le pinceau, tant sont colorées ces gravures où les tons gardent leur valeur, les noirs leur intensité, les lumières leur fluidité, l'atmosphère son ambiance.

A-t-il à reproduire des pièces d'orfèvrerie, des buires renaissance, des hanaps hongrois, des bronzes, des émaux, des ivoires, des cristaux, des jades japonais, l'exécution change, mais le respect pour le modèle reste immuable. Connaissant à fond les roueries du métier, il se joue des obstacles et rend la matière avec une virtuosité, une intensité de réalité à désespérer le plus habile. Et tout cela miroite, scintille, s'assombrit, s'éclaire, chatoye et chante sans sécheresse ni mollesse, baigné d'air et de clarté, chaque objet gardant son style propre, sa patine particulière, sa performance spéciale, cet indéfinissable rayonnement émanant des belles œuvres.

Parvenu en quelques années à une perfection de main que les vieux praticiens atteignent péniblement, certain d'un succès incontesté, accablé de commandes, maître d'une situation

Frise gravée sur bois à la pointe de feu, par M. Henri Guérard.

enviée, Henri Guérard pouvait se cantonner dans des résultats glorieusement acquis, et, à l'imitation de tant d'autres, battre paisiblement monnaie. Mais ce chercheur d'étoiles, inquiet, nerveux, torturé de la soif du nouveau, avait besoin de dépenser le trop-plein de son activité cérébrale, constamment en gestation. Le désir de créer, d'enserrer ses rêveries dans des formes tangibles, de fixer ses visions, d'aller lui aussi questionner le sphinx, l'invitait à marcher vers des pays inexplorés.

Il s'est attaqué à tout, fiévreusement, avec la crânerie des puissants; de sa tête dure comme un granit d'Auvergne, il a crevé les murs, il s'est ouvert une brèche et il a passé. Et partout il a marqué son passage de sa griffe, de cette griffe qu'aucun plagiaire ne saurait contrefaire, dans ses peintures, ses aquarelles, ses lithographies, ses eaux-fortes, ses médailles, ses gravures en couleurs, ses éventails et ses bois brûlés.

Pas de classification possible avec un pareil être, car la diversité de ses aptitudes déconcerte et déroute, et il se transforme quand il veut en administrateur grave, en manieur de statuts et en organisateur adroit. N'est-ce pas lui, en effet, qui a fondé cette Société des peintres-graveurs dont la réussite a contre-balancé la vogue des écœurantes exhibitions qui déshonorent Paris de février à juin?

Le maître buriniste, aux œuvres d'une si hautaine allure, est d'ailleurs doublé d'un fantaisiste primesautier et verveux qui jette au vent, à pleines mains, sans compter, la poudre d'or de sa caustique observation.

Ses éventails, dont la conception d'une outrance si caractéristique nous venge des mié-

vreries à l'opoponax courantes, formeront, pour un amateur affiné, la plus curieuse, la plus inattendue, la plus étourdissante, la plus personnelle collection — peut-être unique — qu'on puisse rêver. Le japonisme et le parisianisme, le songe et la réalité, l'humour et le macabre, les vivantes gaîtés du soleil et les glauques assoupissements de la lune se coudoient, chantent, pleurent ou rient dans l'exubérance d'une imagination lâchée en liberté et chevauchant en pleine ivresse.

Qu'il se serve du pinceau, du crayon ou de la pointe, on retrouve d'ailleurs dans Guérard le même esprit, la même poésie, le même attendrissement devant la nature, la même passion pour la modernité, la même intensité d'impression : des coins de Paris, des rues grouillantes, des senteurs de Londres, des vues de Venise, des intérieurs d'équarrisseurs, des dunes balayées par la vague, des ports remplis de vaisseaux ailés, des bouées géantes échouées sur la plage, des types croqués sur le vif, des animaux, des bibelots précieux. Mais ses préférences s'adressent aux outrances, aux sujets exacerbés, aux paysages intransigeants dont la violence répond mieux à la nature de l'artiste : ces trains enlisés dans la neige et écrasés sous un ciel de suie, ces mers métallisées par les irradiations lunaires, ces quais brouillasseux et étoilés de becs de gaz dont l'écho lumineux se noie dans le silence de l'eau glauque, ces conciliabules de bateaux chuchotant dans les ténèbres, ces théories de corbeaux becquetant sinistrement la terre gelée, ces pupazzis aux têtes de squelette grimaçants et persistant *la Femme au Jardin, la Rose, les Pêches et les Raisins, l'Espagnole,* et surtout le portrait du petit Jean Guérard, gracile comme un Donatello. Ces juxtapositions de tons moelleusement fondus caressent l'œil et atteignent à des intensités d'effets absolument adorables.

Composition de M. Henri Guérard.
(*Menu* du dîner Dentu.)

Un tour de force au point de vue technique, par exemple, mais les difficultés attirent cet infatigable dont le talent n'a pas encore rencontré de problème insoluble.

Il y a deux ans, il s'est amusé à fouiller les planches d'une vieille caisse avec une tringle rougie au feu. Séduit par la nervosité, l'inattendu du résultat, il a poussé plus avant ses essais, sans d'ailleurs se préoccuper de modifier son outillage, qui rappelait celui du préhistorique Vamireh, de Rosny. En quelques mois, il acquérait un tel tour de main qu'avec un fer chaud et un morceau de bois quelconque, il composait de véritables tableaux colorés et vivants, largement exécutés et délicatement modelés, mettant en scène, avec une égale virtuosité, natures mortes, figures, paysages et animaux [1].

Au printemps dernier, l'exposition du Théâtre d'Application a présenté au public la dernière incarnation du graveur devenu xylographe. Elle a été accueillie trop favorablement par les amoureux d'art pour qu'il soit nécessaire de m'y arrêter longuement, car je me verrais contraint de répéter ce que d'autres, plus autorisés que moi, ont si bien dit en consacrant d'une façon définitive la haute valeur de l'artiste.

[1] Pour ces travaux, M. Guérard se sert de l'instrument chirurgical inventé par le docteur Paquelin et connu sous le nom de thermo-cautère. C'est le procédé qui commence à se répandre sous le nom de pyrogravure.

Peut-être, toutefois, l'antipathie instinctive et tenace du public pour toute formule nouvelle, pour toute impression vierge, pour toute énonciation inconnue, pour toute affirmation personnelle, a-t-elle empêché de comprendre le précieux élément offert par l'artiste à l'Art décoratif.

Elle est si minable la somptuosité de nos tapissiers, elle est si bornée l'imagination de nos sculpteurs-ornemanistes, elle est si pédante la science de nos constructeurs, elle est si canaille l'élégance de nos enlumineurs, il est si niais le goût de nos connaisseurs, qu'en franchissant le seuil du plus luxueux hôtel, du plus fastueux château, du *home* le plus vanté, on est certain d'avance de contempler une tapageuse et ignoble manifestation du rastaquouérisme contemporain ou d'assister à la résurrection, sans conviction et sans flamme, d'une page du passé dans laquelle des éléments disparates, laborieusement rapetassés ensemble, rappellent le costume d'un arlequin. Jamais ce frisson que cause le non-vu, cette jouissance rare du livre non coupé, cette joie de se sentir dans un intérieur à soi, en conformité avec ses besoins, sa mise, ses habitudes, son extériorité, ses pensées, cette certitude d'échapper au prodigieux ridicule de jouer constamment la comédie sur la scène d'un théâtre!

Que d'amusantes et tentantes révolutions on pourrait lancer avec les bois brûlés d'Henri Guérard, et avec quel soupir de soulagement on verrait la friperie ancienne regagner — auréolée de respect et d'admiration — les garde-meubles et les musées qu'elle n'aurait jamais dû quitter!

La matière est résistante, le procédé inaltérable, l'emploi multiple, la verve de l'artiste intarissable; pourquoi n'appliquerait-on pas la xylographie à la décoration des plafonds, des portes, des frises, des lambris, des cheminées et des meubles? Oh! Dieu puissant, ne plus voir, dans un recommencement de cauchemar, le grand salon Louis XIV, le boudoir Louis XV, la bibliothèque Louis XIII, la chambre à coucher Louis XVI, la salle à manger Henri II, le hall Louis XII, la salle de billard japonaise, le fumoir mauresque! Ne plus repasser un coin de géographie et d'archéologie en visitant l'appartement d'un ami, et vivre de son temps, naïvement, logiquement, quel rêve! Et quelle éternelle reconnaissance on vouerait à cet audacieux touche-à-tout de Guérard, si ces bois brûlés nous poussaient à voler de nos propres ailes dans l'arrangement de nos intérieurs!

En attendant, le Juif-Errant de la pensée s'est remis au travail, jamais lassé, jamais satisfait; il cherche, et ses longues mains, aux ongles tachés d'acide, manient rageusement l'outil, à la poursuite de l'idéal qu'il contemple amoureusement, de son regard loyal et brillant comme l'acier de ses gravures.

Signe distinctif corroborant l'originalité du personnage : Henri Guérard, une des gloires de la gravure moderne, une des personnalités les plus intéressantes de l'Art contemporain, n'est pas décoré!

FRANIZ JOURDAIN.

Fac-similé d'une aquarelle de M. Henri GUÉRARD.

LE SALON DE LA ROSE ✝ CROIX

Une exposition a eu lieu, le mois dernier, dans la galerie Durand-Ruel, si excentrique dans son programme, si bizarre dans sa réalisation qu'on en a beaucoup parlé. Bien qu'elle ne touchât qu'indirectement à l'Art décoratif, nous en devons signaler, au moins, l'esprit et le caractère. La Société de la Rose ✝ Croix du Temple, qui l'avait entreprise, est un groupe de jeunes gens se proclamant catholiques, prétendant régénérer l'idéalisme par les sciences occultes, et, pour la plupart, sans doute, ne répugnant pas au *puffisme*. Leur président, M. Joséphin Péladan, prend le titre de *Sâr*, et ses lieutenants s'intitulent *Archontes*. La Rose ✝ Croix arbore des armoiries : le Saint-Graal, portant la rose crucifère ailée, sur champ mi-partie d'argent et d'or, le tout surmonté d'une couronne à trois étoiles. Le matin de l'ouverture de leur Salon, les nouveaux « Chevaliers du Temple » avaient assisté à une messe à Notre-Dame, où, durant l'Évangile selon saint Jean, ils avaient croisé la rose et le poignard. Tout cela est d'une complexité trouble, fort ridicule, et ne mérite pas de nous arrêter.

Ce qui a plus d'intérêt à nos yeux, c'est que la Société se range au principe de l'unité de l'Art sous toutes ses formes, y compris la littérature et la musique. En même temps que nos *Templiers* offraient au public une réunion de tableaux et d'œuvres plastiques, parmi lesquelles se distinguaient d'habiles floraisons de ferronnerie de M. Servat, ils organisaient des représentations théâtrales et des concerts. L'Art leur paraît être une sorte de décor général, une façon d'atmosphère suggestive dont il faut envelopper la vie quotidienne. Cette conception est, philosophiquement, très normale, sous la réserve qu'on ne la poussera pas aux confusions. Nous admettons sans hésiter que les manifestations esthétiques les plus diverses partent d'un fonds commun de sensibilité transformée en force créatrice, mais encore sont-elles différenciées entre elles par la spécialité même des applications de cette sensibilité. C'est une grave erreur de vouloir sculpter ou peindre ce qui ne relève que du livre ou de la symphonie. Par malheur, MM. de la Rose ✝ Croix entendent ériger ce faux point de vue en dogme, et c'est là, proprement, le trait distinctif de leur *mysticisme*.

M. Péladan a déclaré, dans un « mandement » à ses fidèles, qu'il s'agit « d'insuffler à l'Art la théocratie ». Inutile de lui parler de « contemporanéité, de paysage, de portrait, de peinture d'histoire ». Que veut-il donc? Rien que le triomphe du symbolisme. Nous reconnaissons en cet oracle l'aboutissement, le grossissement suprême et quelque peu caricatural des théories de plusieurs petits cénacles, dits de *décadence*. Le *Sâr* oublie qu'on ne fait point *a priori* de valables symboles. Les symboles se font tout seuls. Un artiste se met naïvement en face de la nature, en observe les phénomènes, en résume de son mieux les aspects réels. Selon le degré de vérité intrinsèque des choses et d'impression par lui ressenties qu'il parvient à fixer, ses ouvrages prennent une portée plus ou moins grande. A ne chercher que la reproduction matérielle des êtres, on tombe dans un réalisme grossier. A tout subordonner, par complication laborieuse, à l'expression d'une soi-disant intellectualité pure, on va droit à l'hallucination. Pascal a toujours raison : « L'homme n'est ni bête ni ange. »

Le plus grand nombre des tableaux exposés à la galerie Durand-Ruel se rattachaient à la fantasmagorie. Idées littéraires, influences ou réminiscences d'Edgar Poë, de Baudelaire, de Swedenborg et d'Éliphas Lévy; adaptations des fantaisies visionnaires de M. Gustave Moreau, des harmonies de M. Whistler, des formules de cauchemar de M. Odilon Redon, et des archaïsmes mystagogiques de l'école préraphaélite anglaise: voilà, sommairement, ce qui apparaissait. J'ai gardé mémoire d'un *Ange de l'Idéal*, de M. Antoine de La Rochefoucauld:

les yeux verts comme l'herbe, en robe d'un vert pâle, debout sur un fond pointillé de rose et tenant en respect, devant sa longue épée, l'hydre du réalisme, toute plaquée de verroteries de couleurs. Je me rappelle le singulier triptyque de M. Charles Maurin, *l'Aurore sociale*, où l'on voyait, au centre, des femmes nues s'étirant au premier plan d'un paysage encombré de manufactures, et, sur les panneaux des côtés, un peintre dessinant des nudités acrobatiques et un poète, au visage vert, affalé parmi tout un fourmillement d'incubes et de succubes. Une tête de femme, puérilement énigmatique, émergeant des flots, représentait pour M. Séon, *l'Écueil*. Je passe sur les types androgyniques, aux regards tellement emplis de signifiances qu'on s'y perdait, et sur la multitude des compositions mythiques, extatiques, abstruses et le plus souvent incorrectes à plaisir. Un architecte du nom de Trachsel, qui semble très persuadé du génie de M. Odilon Redon, avait tenu à prouver qu'il peut exister une architecture kabbaliste en dessinant une série de monuments d'un genre de solennité dont on découvrirait des exemples aux pires coins du Père-Lachaise. On se heurtait, enfin, aux sculptures embrouillées, d'une technique faible et cahotéuse, de M. Niederhausen. Est-ce là ce qu'on peut nommer « des figurations de l'éternel » ?

Au milieu de ces étrangetés charlatanesques et, par le fait, sans danger pour personne, cinq ou six envois venaient démentir la rigueur du programme ésotérique : un portrait du *Sâr* lui-même, parfaitement banal en dépit de sa robe violette de marchand d'orviétan et de son attitude de Christ au prétoire; un buste du poète Verlaine, médiocre en soi, mais d'une indéniable « contemporanéité »; une piteuse *Jeanne d'Arc*, à laquelle appartenait de droit l'étiquette de peinture d'histoire, et trois ou quatre études rustiques de M. Henri Martin, aucunement symboliques. Ces petites paysannes à mi-corps, étudiées en plein air, dans la perspective des champs et plus voisines de la tradition de Bastien-Lepage que des audaces de l'intentionnisme, étaient, au fond, dans leur simplicité, les seuls morceaux où s'ajustât un peu de poésie vraie.

Tant pis pour les artistes qui croient devoir substituer à la réalité franche et substantielle les maladives ivresses de leur cerveau! Quel que soit l'art que l'on pratique, il faut avoir de la bonhomie et point d'arrière-pensée chimérique en présence des choses. Ce n'est pas des archicombinaisons de l'isotérique que sortent les profonds chefs-d'œuvre; c'est de l'observation constante, recueillie et concentrée, des mille formes de la vie de tous les jours.

L. DE FOURCAUD.

AU BLANC ET NOIR

L'EXPOSITION DES ESQUISSES

Depuis quelques jours l'Exposition du *Blanc et Noir* est ouverte au Palais des Arts libéraux, au Champ-de-Mars. C'est la septième de la série. On y retrouve, comme les années précédentes, bon nombre d'œuvres intéressantes, des dessins à la plume, des gravures sur bois ou au burin, des eaux-fortes, en un mot, tout l'aimable bagage servant à l'illustration des journaux et des livres, dans lesquels le public d'aujourd'hui se plaît de plus en plus chercher le charme de l'image. Quelques compositions décoratives d'une réelle valeur se rencontrent de ci de là.

Mais ce n'est point pour parler de ces œuvres que je prends ici la plume. Je veux seulement signaler une innovation dont l'organisateur de l'Exposition, M. Bernard, a résolument

poursuivi la réalisation, et qui, à mon sens, peut avoir une grandissime portée : il s'agit de l'*Exposition des esquisses*.

Il y a quelques années, j'en avais émis le programme (les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* me pardonneront d'user à ce propos du haïssable *moi*) dans un article intitulé le *Salon pour tous*. Partant de ce principe que, très souvent, les artistes conçoivent des projets d'œuvres qu'ils n'exécutent jamais parce qu'ils ne pourraient les entreprendre que s'ils en avaient la commande, je me demandais s'il n'y aurait pas grand profit pour l'Art à montrer dans une exposition spéciale ces rêves ébauchés, ces esquisses peintes ou sculptées, qui mettrait les producteurs en rapport direct avec le consommateur — fabricant ou amateur, — et susciterait ainsi la commande. Des objections, certes, il était facile d'en prévoir. Mais les difficultés n'étaient rien devant les avantages à espérer.

L'idée a fait son chemin. Grâce à un poète, M. Ch. Füster, et à l'homme d'action qui se nomme M. Bernard, la voici en voie d'application au *Blanc et Noir*. On a commencé cette année par des esquisses de sculpteurs. A ceux-ci se joindront ensuite les peintres et les architectes. Au point de vue spécial des Arts décoratifs, le lecteur comprend aisément tout ce qu'il est permis d'attendre d'une pareille entreprise. L'Exposition des esquisses sera une *exposition d'idées*. Pièces de céramique ou d'orfèvrerie, meubles, décorations intérieures, on y verra, à l'état de maquettes, les projets que savent concevoir certains artistes habiles, et qu'ils ne sauraient pousser jusqu'à l'exécution à cause des frais élevés des matériaux à employer : marbres, or, argent, ivoire, etc. Le public ira prendre là des inspirations. Le spectacle d'objets d'art simplement ébauchés éveillera le désir de les posséder achevés. L'amateur entrera en relations directes avec le producteur, ce qui est plus rationnel que de passer au préalable par l'intermédiaire du fabricant-entrepreneur. D'un autre côté, l'artiste, se trouvant en contact immédiat avec l'acheteur, pour les besoins ou pour les fantaisies duquel il met son imagination en branle, apportera plus de liberté et de spontanéité dans son travail. Mais il n'est pas nécessaire d'insister, tellement les avantages de cet ordre sautent aux yeux.

Bien entendu, l'Exposition des esquisses n'a pas encore, cette année, le développement qu'elle est destinée à prendre. Je signalerai cependant un certain nombre de projets qui méritent d'attirer l'attention.

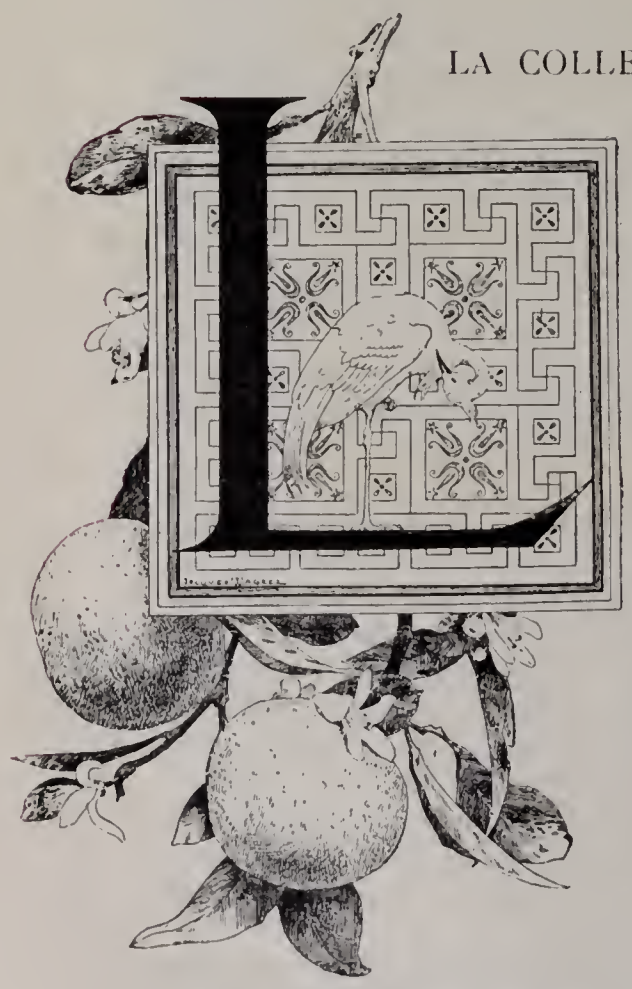
Amy : *Fronton de théâtre;* — André Valder : *Projet de plaque funéraire pour le columbarium du Père-Lachaise;* — Elisa Bloch : *Ville de la Rochelle;* — Louis Carrier-Belleuse : *Buste de M. Alphand;* — Henry Cros : *Le Système solaire*, projet pour la décoration d'un Observatoire (quart d'exécution en pâte de verre), et la *Chanson des bergers* (bas-relief, pâte de verre), essai pour une décoration murale; — Faure : *Projet de surtout en argent et or;* — Froment-Meurice : *Marteau de porte*, bronze; — Gérôme : *Rétiaire appelant au combat;* — Pierre Granet : *Projet de monument à Victor Hugo;* — Guglielmi-Ringel : *Maquette d'un monument élevé aux marins et soldats toulonnais tués à l'ennemi;* — Gugny : *Lampadaire Louis XV*, cire au quart d'exécution; — Hirschefeld : *Projet de tombeau;* — Mme Lemaître : *Étude de canards*, pour un projet de fontaine; — Levasseur : *Delaplanche mourant;* — Moreau : *Encrier Louis XV;* — Roche : *Projet de bas-relief funéraire;* — Signad : *Projet de tombeau;* — Tourgueneff : *Chevaux de labour;* — Vasselot : *Statue de Balzac* et *La Comédie humaine*, bas-relief.

En me réjouissant de voir ainsi aboutir l'idée de l'Exposition des esquisses, je terminerai cette note succincte par ce souhait : « Qu'elle soit propice aux artistes de l'industrie! »

FÉLIX RÉGAMEY.

III[1]

LA COLLECTIVITÉ DES CHAMBRELENTS[2]



Les curieux de céramique remarquèrent à l'Exposition universelle une exhibition qui se présentait avec des caractères particuliers : c'était une nombreuse réunion de pièces très variées en porcelaine dure, décorées à l'aide des procédés les plus divers. On y voyait des camaïeux où le bleu de four, se dégradant dans des modelés larges et enveloppés, passait de la teinte légère que revêt notre ciel parisien par un gai soleil d'avril au sombre azur des nuits méridionales; c'étaient d'élégantes barbotines dont les transparentes blancheurs s'estompaient sur les couvertes aux tons fins; ou bien, sur des fonds de demi-grand feu, se détachaient de délicates fleurs peintes en couleurs d'émail transparentes et légères, et puis, brochant sur le tout, une ornementation plus solide, ciselée, pour ainsi dire, dans les ors de nuances diverses, pâles comme s'ils étaient empruntés aux antiques plats mauresques ou ardents, et rappelant le rubis de maëstro Giorgio. Et puis... tant d'autres genres encore!

Toutes ces pièces si variées de formes et de décor étaient exécutées avec une égale habileté; peut-être aurait-on pu çà et là, mais très exceptionnellement d'ailleurs, trouver

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12me année, pages 195 et 260.

2. La Collectivité des céramistes chambrelents compte aujourd'hui 52 membres; elle a été placée sous le patronage du Ministre de l'Instruction publique, par arrêté du 26 décembre 1891. Son bureau est ainsi composé : président et vice-président honoraires, MM. Firmin Ardant et Edouard Peyrusson; président et vice-président actifs, MM. Alphonse Valéry et Etienne Curland; secrétaire, M. Charles Laurent: trésorier, M. Albert Jaubert.

quelque chose à redire sur la composition de certaines décorations laissant apercevoir quelque inexpérience dans l'arrangement, mais l'exécution était partout irréprochable. Aucune monotonie cependant : le bien faire se montrait pratiqué selon toutes les formules.

La Collectivité des chambrelents de Limoges[1] eut un très réel succès à l'Exposition universelle; elle fut adoptée par le public, si l'on peut ainsi dire, et ses ventes furent nombreuses.

Il n'est pas inutile de rappeler ici, mais brièvement, dans quelles circonstances s'est formée la Collectivité.

On sait que, au commencement de 1888, M. Berger visita un grand nombre de villes pour activer la formation des comités départementaux. A Limoges, centre ouvrier, il parla éloquemment de la convenance qu'il y aurait à favoriser, voire même à pro-

Assiettes à dessert.
Composition et exécution de M. Dumontel.
Exposées par la Collectivité des chambrelents de Limoges en 1889.

voquer la constitution de syndicats professionnels en vue d'arriver à l'organisation d'expositions collectives auxquelles pourraient prendre part les artistes et les ouvriers de l'industrie décorative, lesquels, jusqu'alors, n'avaient guère pu exposer qu'en qualité de collaborateurs.

A Limoges, M. Berger fut compris. Le vice-président du Comité, M. Firmin Ardant, qui, M. Teisserenc de Bort, président, empêché, eut un rôle des plus actifs, le vice-président du Comité départemental montra aux intérêts de la Collectivité, dès qu'elle fut créée, un dévouement absolu, et il parvint à mener son œuvre à bonne fin avec l'infatigable concours de M. Peyrusson, bien connu dans le monde céramique pour ses belles et scientifiques recherches sur plusieurs points importants de la technologie de la porcelaine.

1. Le mot *chambrelent* désigne ici un artiste ou un ouvrier qui travaille dans sa *chambre*, et non pas un petit industriel prenant du travail à façon pour le faire exécuter par une chambrée d'ouvriers; presque tous les chambrelents de la collectivité limousine font partie du personnel artistique des fabriques.

L'État, le Conseil général de la Haute-Vienne et le Conseil municipal de Limoges s'empressèrent de faciliter l'œuvre des organisateurs de l'exposition collective par la concession gratuite d'un emplacement et le vote de crédits importants.

Le Jury accorda une médaille d'argent à la Collectivité des chambrelents.

La Collectivité a été réorganisée en 1890. Ce qui fait l'originalité des statuts de cette association, c'est qu'il y est très nettement indiqué que le but principal poursuivi par ses adhérents est de cultiver leur goût et de développer leur instruction technique et artistique, et ce n'est pas là une simple phrase à effet, comme il s'en rencontre fréquemment un peu partout à une époque où tous veulent s'instruire ou, du moins,

Porte-bouquet, tasse à café et sa soucoupe, fond crème, décor en émail ombrant bleu sous couverte.
Composition de M. Folleri.
Exposition des chambrelents de Limoges, en 1889.

croient se devoir à eux-mêmes de feindre d'être possédés d'un aussi honorable désir. Les chambrelents, eux, ont mis leurs actes en rapport avec leurs paroles, et leur premier soin, dès que leur groupe s'est trouvé constitué, a été d'aller frapper à la porte de l'établissement national de Limoges pour demander qu'il fût créé en leur faveur des conférences, grâce auxquelles ils pourraient mettre leur éducation théorique en harmonie avec leur instruction pratique.

S'ils furent bien accueillis?... On le devine, puisque ce fut M. de Lajolais qui les reçut; homme de bonne volonté, le directeur de l'École des Arts décoratifs sait mieux que personne combien la bonne volonté peut être féconde; il fut donc touché de la simplicité pleine de rondeur et de franchise que l'on mettait à lui demander son concours. Ce concours, il le donna tout entier; avec sa foi vive, sa chaleur communicative, M. de Lajolais sut si bien plaider en haut lieu la cause des chambrelents que, dans une soirée dont Limoges laborieuse se souviendra longtemps, on entendit le

Ministre de l'Instruction publique, venu tout exprès dans l'antique cité des émailleurs, lire, au Musée céramique, au milieu d'un public d'artistes et d'industriels, un décret qui instituait en faveur des chambrelents un cours complet d'esthétique de l'art céramique, à la suite duquel des concours de compositions décoratives devaient avoir lieu[1].

D'autre part, comme le cours de chimie céramique de l'École d'art décoratif, actuellement professé par M. Peyrusson, qu'il suffit de nommer, est très facilement accessible, il est facile à l'élite de la population ouvrière de Limoges d'acquérir l'éducation spéciale qui lui est nécessaire pour remplir utilement le rôle qui doit lui incomber dans le développement normal de notre grand centre céramique.

A côté de la fabrique, où se crée le produit industriel, œuvre essentiellement collective, il est nécessaire qu'il y ait des artistes isolés, pour ainsi dire, qui poursuivent leurs travaux en toute liberté et indépendance. Ces artistes sont, en effet, dans la meilleure situation pour trouver des voies nouvelles et créer des productions originales. Ce qui est surtout excellent, c'est que, comme la chose se passe à Limoges, chez les chambrelents, que les collaborateurs de la manufacture s'exercent à produire par eux-mêmes et pour eux-mêmes des pièces de céramique exécutées en dehors de toute préoccupation d'atelier et de « boutique », que l'on me permette cette expression. Il y a là une gymnastique de l'esprit et même de la main, dont l'heureuse influence ne saurait être contestée.

L'année dernière, au mois de septembre, M. de Larroque, professeur à l'École des arts décoratifs, a commencé devant les chambrelents le cours dont il est question plus haut. A chacune de ses leçons un auditoire nombreux assistait, et à des signes certains on pouvait constater que le savant professeur était bien compris. Il y a là un symptôme excellent qui permet d'espérer en l'avenir de la Collectivité des chambrelents. L'un d'eux disait à M. Bourgeois, lors de son passage à Limoges : « Nous sommes de braves gens qui, dans la faible mesure de nos forces, voudrions bien faire quelque chose pour la prospérité et la grandeur de notre ville et de notre patrie. Vous devriez bien nous y aider : vous le pouvez, car vous êtes ministre de l'Instruction publique, et ce qu'il nous faut d'abord faire, c'est perfectionner notre éducation artistique et développer notre instruction scientifique... »

Quand on entend ainsi parler, on prend confiance.

CAMILLE LEYMARIE.

1. Ce concours vient d'avoir lieu pour la première fois (avril 1892) et a été jugé à Paris par un jury spécial présidé par M. Vandremer. Les résultats en ont été des plus intéressants, et nous les ferons connaître en publiant l'analyse du rapport confié à la compétence de M. Delaherche. (*Note de la Direction.*)

L'Art décoratif et le public. — Le dédain ridicule de certains peintres : un mot du comte de La Borde à ce sujet. — Un beau projet de fontaine décorative pour la ville de Tarbes.
La campagne de M. Roger Marx pour la refonte de nos coins monétaires. — La plaquette de reliure offerte à l'empereur de Russie et exécutée par MM. Christofle. — Le cours de ciselure à l'École du bronze.
La mort du docteur Camus.

En dépit de ce que peuvent penser messieurs du Comité des Quatre-Vingt-Dix, lesquels ne veulent point entendre parler de faire place aux artistes de l'industrie dans le Salon annuel des Champs-Élysées, la vérité, la raison et la justice finiront par l'emporter. Déjà la force des choses détermine un courant d'opinion auquel il sera difficile de résister. Voyez comme, de toutes parts, dans les expositions qui s'organisent, on accueille avec empressement les manifestations de l'Art décoratif! Voyez avec quelle attention le public commence à suivre les tentatives des trop rares artistes créateurs qui tâchent de fournir à l'industrie des modèles échappant à la banalité insipide des éternels pastiches!

C'est qu'en définitive les arts décoratifs sont les arts de la vie, c'est-à-dire les plus étroitement associés aux besoins, aux usages, aux pensées intimes de chacun de nous. Encore un peu de patience et vous verrez le phénomène suivant se produire : M. Prudhomme lui-même préférera consacrer son argent à acheter un objet mobilier original et imprégné d'une pensée d'art, plutôt que le tableau médiocre dont triomphe aujourd'hui sa vanité bourgeoise. N'aura-t-il pas raison? Ne ferons-nous pas preuve de plus de goût en ornant notre demeure d'un meuble modelé par tel ou tel éminent sculpteur, et en ayant sur notre table un vase de Gallé, un plateau de Roty, dont le décor aura un accent spécial et une valeur d'exemplaire

unique, plutôt que d'un de ces innombrables et vulgaires tableaux qui se débitent chaque année par milliers?

« Nous ne voulons pas de *marchands* chez nous! » s'écrient superbement les artistes. Voilà le grand mot lâché. *Teneatis risum...* Le dédain des peintres pour les artistes industriels, sous le prétexte que ceux-ci font commerce des œuvres qu'ils fabriquent, est une de ces plaisanteries dont le comique est d'autant plus paradoxal par le temps qui court que jamais les peintres ne se sont montrés marchands plus habiles qu'aujourd'hui. Cela nous remet en mémoire certaine page malicieuse du comte de La Borde, dans laquelle le célèbre écrivain explique comment les œuvres d'art sont tout naturellement assimilées aux produits de l'industrie, et pourquoi elles sont jugées, appréciées, cotées par le public, dans le même langage et avec les mêmes formules qui, à la salle des ventes, « les confondent avec les raies et les turbots de la salle voisine ». C'est vers 1851 que le comte de La Borde écrivait ces lignes. Son humour aurait bien autrement de quoi s'exercer à l'heure qu'il est!

⁂

Au surplus, il n'y a pas que les artistes du Salon des Champs-Élysées qui se fassent de l'Art une idée étroite et fausse. Nous avons en France pas mal de conseils municipaux qui n'en ont pas une opinion plus haute. Témoin l'aventure que racontait récemment notre confrère Armand Silvestre dans l'*Écho de Paris*. Laissons-lui la parole :

« Une vieille dame laisse cent mille francs, en mourant, à la ville de Tarbes pour la doter d'une fontaine sur une de ses places. A la nouvelle de ce legs, trois sculpteurs bigourdans qui, tous les trois jeunes encore, ont fait, à nos Salons annuels, leur rapide renommée, MM. Descat, Escoula et Mathet, tous les trois hors concours et médaillés, ont pensé qu'il serait bien de mettre leur talent au service de leur pays et montrer que Tarbes ne possède pas seulement de généreux donateurs, mais aussi des artistes glorieux. Avec un désintéressement parfait et en s'assurant à peine, sur le montant du legs, la rémunération ouvrière, pour ainsi parler, de leur travail, ils ont composé une maquette dont j'ai l'image sous les yeux et qui est tout simplement une merveille d'invention et de cet art nouveau dont Falguière est le père et qui dégage les symboles d'une tradition étroite pour les faire plus vivants, qui respecte le mythe tout en brisant la formule.

» Deux mots de description seront le meilleur éloge de cette œuvre magnifique et d'un goût absolu.

» La fontaine, qui ne mesurera pas moins de quatorze metres de haut sur treize de diamètre à la vasque, constitue trois étages, le long desquels l'eau s'écoulera en cascade. Au sommet et couronnant le dernier, une image élancée de l'Aurore, jetant des fleurs sur la montagne, ayant — comme Diane son lévrier légendaire — un izard à ses pieds, dressant dans l'air ses petites cornes aiguës. Au-dessous, dans un enlacement de figures puissantes comme celles de Michel-Ange ou de Rubens, les cours d'eau et les gaves mêlant leurs ondes qui, de ci de là, ruissellent en filets d'argent, un groupe volontairement tourmenté avec, par places, de grands repos de lignes donnant l'impression du flot qui s'apaise. La base de cette colonne vivante s'épanouit, comme le calice d'une large fleur aux pétales de pierre se déchiquetant et figurant les déchirements de la roche où pendent des stalactites comme de grosses larmes figées. Au-dessous et sous ce véritable toit de grotte pyrénéenne, les animaux sauvages qui les habitaient autrefois, une famille d'ours jouant sous le rideau de lumière irisée dont la chute de l'eau, en nappe cylindrique, enveloppera tout cela. Comme des points cardinaux aux rebords de la vasque inférieure, enfin, les statues assises des quatre grandes stations balnéaires qui sont la richesse du pays, dont chacune est symbolisée par un attribut et dont Argelès, la dernière venue, n'est pas la moins admirablement représentée.

» Ainsi une vraie recherche d'art et de nouveauté réalisée avec une maëstria remarquable; la variété de trois talents sûrs d'eux-mêmes et qui se sont mariés dans une pensée d'ensemble parfaite; c'est assurément une des œuvres les plus intéressantes que j'aie vues depuis long-

temps et qui, le jour où la maquette en sera exposée, fera certainement grand bruit. Par-dessus tout, une pensée patriotique et où s'affirme l'amour du pays. »

Après une telle description, on pensera peut-être que le Conseil municipal de Tarbes s'est écrié en chœur : « Vite, que l'on se mette à l'œuvre. Nous allons avoir une belle fontaine! » Point du tout. Tant de pensées originales et neuves dans une œuvre d'art! cela a sans doute effrayé. On préférerait quelqu'une de ces fontaines de fonte à bon marché, comme il s'en fabrique à la grosse. Les imaginations municipales s'accommodent des lieux communs et du poncif. C'est pourquoi la composition de MM. Descat, Escoula et Mathet ne sera peut-être jamais exécutée.

*
* *

Échapper à la routine, sortir de cette léthargie qui dessèche l'art décoratif contemporain, prouver qu'il y a en France assez d'hommes de talent pour répandre une grâce nouvelle et la vie de l'esprit moderne sur les mille objets qui sont indispensables aux besoins de notre existence, voilà le but!

Un de nos meilleurs collaborateurs, M. Roger Marx, est plus que quiconque pénétré de la pensée qu'il faut renouveler l'idéal de nos industriels. Il voudrait voir un peu d'art jeune animer nos demeures et se répandre dans nos habitudes. Son apostolat dans ce sens est pleinement en accord avec le nôtre.

Tout récemment, il publiait dans le *Voltaire* une chronique dans laquelle il s'étonnait que notre République — troisième du nom — n'ait pas songé depuis vingt-deux ans à créer des coins monétaires qui lui fussent propres. Cela paraît invraisemblable, mais cela est ainsi! « Sur nos écus, sur nos louis frappés d'hier, encore vierges de toute souillure, se voient des allégories sorties du burin d'Augustin Dupré, IL Y A UN SIÈCLE tout juste : *Hercule*, l'*Union et la Force*, puis le *Génie ailé de la nation traçant avec le sceptre de la Raison la Constitution des Français sur une table placée sur un autel* — allégories très opportunes, très explicites en leur temps, mais maintenant vieilles, illogiques, presque incompréhensibles... »

Pourquoi, en effet, la troisième République n'a-t-elle pas, comme les gouvernements qui l'ont précédée, fait exécuter des pièces de monnaie avec une effigie spéciale? N'avons-nous pas des graveurs merveilleux, tels que Chaplain ou Roty, qui valent les plus grands de n'importe quelle époque? Comme le dit très justement M. Roger Marx, on pourrait demander à ces maîtres des modèles de monnaie, en appropriant la commande à la nature du talent de chacun. « Ainsi, le bronze s'accommodera excellemment de la manière ample, puissante et grave de M. Chaplain, tandis que l'argent, plus doux à l'œil, d'apparence plus délicate, semble se mieux prêter aux élégances, à la grâce et au charme de M. Roty. Enfin, n'est-ce pas sur l'or que jouerait, à son plus grand avantage, la verve de M. Daniel Dupuis, cette verve décorative, ingénieuse au suprême?... »

Les pièces de monnaie circulant dans toutes les mains sont les plus précieux agents de diffusion du Beau. Le simple et modeste petit sou français, revêtu d'une noble gravure, embelli par une belle image symbolique, pourrait ainsi devenir un éducateur du goût. La Banque de France a bien su, elle, demander à Paul Baudry, le modèle de ses billets de cent francs. Est-ce donc une entreprise qui exigerait beaucoup de frais que la refonte de nos coins monétaires?

A ce sujet, un rédacteur du *Temps* est allé, ces jours derniers, interwiever le directeur de notre Manufacture nationale des Monnaies. Sait-on ce qu'a répondu ce fonctionnaire? Il a avoué qu'on aurait pu aisément, depuis 1870, remplacer sur nos pièces d'or, d'argent ou de cuivre, les figures qui s'y trouvent et qui datent de plus d'un siècle, mais qu'on n'y a pas pensé! Il aurait ajouté, d'après le rédacteur du *Temps*, que maintenant il est trop tard pour faire une telle innovation (?) parce qu'il « ne se fabrique plus, depuis une dizaine d'années, de pièces d'argent; que la fabrication du bronze s'est considérablement ralentie; qu'on a retiré de la circulation les pièces d'or de cinq francs et qu'on ne fabrique plus de pièces de dix francs. »

Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

PLAQUE DE RELIURE EN ORFÈVRERIE (Argent, or et émail)

COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR MM. CHRISTOFLE

POUR L'EXEMPLAIRE COMMÉMORATIF DE L'EXPOSITION DE MOSCOU, OFFERT A L'EMPEREUR ALEXANDRE III PAR LE COMITÉ D'ORGANISATION ET LES EXPOSANTS FRANÇAIS

M. le Directeur de la Monnaie commet ici une légère erreur. On a si peu cessé de fabriquer des pièces d'argent qu'on en voit tous les jours aux vitrines des changeurs portant le millésime de l'année courante. Quant au billon, on songe si peu à en diminuer la fabrication qu'un crédit de 60,000 francs est ouvert au budget de 1892 pour les seuls frais d'exécution de la monnaie de bronze.

Il n'y a donc aucun motif pour ne pas réaliser le vœu que vient d'émettre fort à propos M. Roger Marx.

***

En ce mois d'avril, l'empereur de Russie aura reçu de France deux cadeaux qui lui seront un témoignage et de la sympathie de notre pays et de l'habileté de nos artistes industriels.

Le premier est un tableau généalogique, représentant la descendance de l'empereur Nicolas Ier, sur une plaque en argent damasquinée d'or et rehaussée d'émaux et de pierreries. Le tableau, en céramique, est dû au comte Hallès d'Arros, connu sous le nom d'Olivier de Sorra. La plaque en métal a été exécutée par un joaillier de la rue Étienne-Marcel. Cette œuvre, offerte par souscription publique à Alexandre III, qui en a accepté l'hommage, a été admirée par un nombreux public avant d'être expédiée à Saint-Pétersbourg.

L'autre don, plus intéressant encore, a été fait par les fabricants français qui ont pris part, l'an dernier, à l'Exposition de Moscou. C'est un volume contenant les noms de tous les exposants et tiré à *un seul* exemplaire, dont la reliure, exécutée par MM. Gruel et Engelmann, est ornée d'une plaquette en orfèvrerie, sortie des ateliers de la maison Christofle où les amateurs parisiens ont été admis à la voir deux jours avant son expédition en Russie. Cette plaquette est formée d'un cadre d'argent autour duquel sont disposées des couronnes d'or que coupent seize petits cartouches rectangulaires portant chacun une inscription : *Beaux-Arts, Enseignement, Orfèvrerie, Meubles,* etc. Dans le milieu du cadre, se détachant sur la couleur bleue du maroquin, et faisant saillie sur une branche d'olivier en argent, se trouve un bas-relief modelé par Coutan. Il représente la France, sous les traits d'une femme qui, au milieu des arbres fleuris, symboles de l'abondance, montre du doigt à l'Industrie, assise près d'une enclume, la Ville de Moscou où un jeune Mercure se dispose à porter les productions enfantées par son génie. Aux quatre angles du cadre, les armes de Russie en émail.

Nous donnons en planche hors texte la reproduction de ce beau travail qui fait honneur à la maison Christofle, coutumière de ces sortes de chefs-d'œuvre. A la première page du livre portant ce titre :

EXPOSITION FRANÇAISE DE MOSCOU

A SA MAJESTÉ ALEXANDRE III, EMPEREUR DE RUSSIE

Hommage de la Commission supérieure et des exposants français à Moscou

les orfèvres ont tenu à inscrire les noms de leurs collaborateurs : MM. H. Godin, dessinateur; Léon Mallet, sculpteur; émaux de Charlot; plaquette de O. Roty; bas-relief de Coutan. La médaille de O. Roty se trouve reproduite en héliogravure à la seconde page du volume.

***

A la bonne heure! Les fabricants de bronze sont des gens pratiques et qui savent promptement passer de la conception à l'exécution... On a vu dans le compte rendu de la distribution des prix de leur école de la rue Saint-Claude, que nous avons publié dans notre numéro du mois de février, qu'il avait été question de fonder un cours de ciselure dont M. Henri Bouilhet avait nettement montré la nécessité. L'argent manquait. M. Bouilhet donna l'exemple de ce qu'il convenait de faire en souscrivant une somme de 500 francs. M. L. de Lajolais s'inscrivit pour 100 francs. La réunion des fabricants de bronze a fait le reste.

Depuis un mois le cours de ciselure fonctionne. M. Claudius Mariotton a bien voulu s'en

charger. Nul mieux que ce délicat et très distingué artiste ne serait capable de s'acquitter de pareille tâche. Aidé par son élève, M. de Haan, qui est déjà passé maître ciseleur, il arrivera en peu de temps, nous en sommes convaincu, à des résultats dont on aura lieu de le féliciter. Nous suivrons ses efforts. M. Claudius Mariotton n'avait pensé à donner son concours aux fabricants de bronze que pour le cours de ciselure. Mais MM. Robert frères, qui, depuis plusieurs années, avaient la direction de l'école de la rue Saint-Claude et s'en acquittaient d'ailleurs à merveille, ayant cru devoir donner leur démission (*vanitas vanitatum!* on a dû demander au professeur de ciselure d'accepter leur succession.

Décidément, nos Chambres syndicales sont dans une bonne voie. L'an passé, c'était la Chambre des orfèvres et bijoutiers qui montaient leur école d'apprentissage sur un pied nouveau, en lui donnant une organisation excellente dont nous aurons bientôt l'occasion de parler ici. Maintenant, c'est celle des fabricants de bronze qui n'a désormais plus rien à envier à l'école similaire de nos émules viennois. *Very well!*

***

Pour terminer cette chronique à bâtons rompus, j'aurais souhaité jeter un regard indiscret sur ce qui se passe dans les ateliers de nos artistes de l'industrie. On a travaillé ferme, cet hiver. Que de projets élaborés! Que d'œuvres entreprises par nos orfèvres, nos ébénistes, nos potiers... Mais voici que dans quelques jours va s'ouvrir le Salon du Champ-de-Mars où les Gallé, les Delaherche, les Chaplet, les Falize exposeront leurs créations les plus récentes. Ne défloronns pas par des descriptions anticipées le plaisir qu'auront nos lecteurs à lire les jugements que portera sur ces œuvres notre éminent collaborateur et ami, L. de Fourcaud.

***

Au moment de clore ces pages, on nous annonce la mort du docteur Camus qui était très connu du monde des amateurs et des bronziers. Désertant la médecine pour la fabrication des objets d'art, il s'était mis à exécuter des bronzes d'ameublement qui pastichaient à s'y méprendre le XVIIIe siècle. Tripotant la cire avec une réelle habileté, il sut tirer parti des modèles anciens qu'il joignit à ceux qu'il racheta du fonds Cornu. Beaucoup de gens du monde, qui prennent pour une preuve de talent le don d'imitation, lui firent une célébrité.

Mais le docteur Camus n'était que copiste. En 1889, il exposa quelques pièces d'orfèvrerie qu'il avait essayé de composer, notamment un vase de grandes proportions commandé par le grand-duc Alexis, des candélabres d'argent pour le duc de Grammont, etc. Ces œuvres témoignaient de son inexpérience. D'un mot, M. Lucien Falize les a jugés dans son remarquable rapport : « Le docteur-orfèvre y a fait toutes les fautes qu'on pouvait commettre. »

JUDEX.

COURRIER DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

L'Union centrale artistique de Danzig. — En 1878, lorsque la province de la Prusse occidentale fut constituée, la ville de Dantzig fut choisie comme capitale et son bourgmestre d'alors, M. von Winter, y créa une Union centrale artistique dont les services, comme on va le voir, furent des plus importants. L'attention de la nouvelle société fut d'abord dirigée vers les écoles facultatives d'arts et métiers ; un grand nombre de ces écoles furent ouvertes même dans les plus petites villes qui reçurent des subsides en argent pour cette création. L'organisation d'expositions annuelles fut ensuite décidée, afin d'exciter l'émulation parmi les industriels et de les mettre en rapport plus directs avec le public ; des récompenses rationnellement distribuées encourageaient les efforts de tous. Toutes ces fondations, d'abord temporaires, devinrent bientôt définitives lorsque l'État les prit à sa charge comme il l'avait déjà fait dans d'autres pro-

vinces. Actuellement les écoles industrielles sont permanentes, les expositions s'ouvrent chaque année sous la direction des autorités impériales, sans que l'Union centrale ait besoin de s'en occuper; mais c'est à ses efforts persévérants qu'est dû un si heureux résultat.

Ayant vu ses premiers efforts couronnés de succès, l'Union centrale de Dantzig dirigea son activité d'un autre côté. Elle voulut créer un musée artistique qui pût offrir un aide sérieux aux ouvriers de toutes les branches de l'industrie. Ce musée vient d'être ouvert il y a près de deux ans, et pendant cette courte période on a pu déjà juger des services qu'il est appelé à rendre. L'administration de la province, du reste, celle de l'État même ne se sont pas désintéressées de la question; elles ont fourni des subsides pécuniaires qui ont naturellement hâté la fondation de ce musée. Certes l'Union centrale de Dantzig n'est pas encore aussi florissante que les autres sociétés similaires de l'Allemagne, mais il est certain qu'elle est en voie de progrès. La province de la Prusse occidentale n'est pas aussi industrielle que l'Allemagne méridionale; elle est d'ailleurs peu éloignée de la capitale de l'Empire, qui lui envoie une partie de ce dont elle a besoin. Un institut d'art industriel lui était cependant nécessaire, et la création de l'Union centrale de Dantzig est parfaitement justifiée. *Badischen Kenistzewerbe Verein.)*

En Bavière, les professeurs des écoles d'arts et métiers font visiter fréquemment à leurs élèves les musées et les collections artistiques. Ces visites, accompagnées d'explications et de développements techniques, ont la plus heureuse influence sur les progrès accomplis par les élèves. Il est évident qu'un enseignement de cette nature ne peut être profitable que pour des jeunes gens dont l'instruction est déjà avancée et qui sont en état de comprendre ce qu'on leur montre.

Une exposition artistique s'ouvrira cette année à Berlin sous les auspices de la *Société historique et artistique* de cette ville. Elle sera composée en grande partie d'objets appartenant à des particuliers habitant la ville, et comprendra presque exclusivement des meubles, tableaux, sculptures, porcelaines, bronzes, etc., en un mot tout ce qui appartient à l'art décoratif.

On s'occupe en ce moment à Munich de la restauration des fresques qui décorent les deux frontons du Théâtre de la Cour. Ces fresques, comme on le sait, seront remplacées par des mosaïques. C'est le professeur Auguste Spées qui a été chargé d'établir les dessins. L'ancienne composition a été conservée dans ses traits généraux, on se borne seulement à y apporter quelques retouches et à corriger certains défauts dont le fâcheux effet était universellement reconnu. Le travail, commencé au mois d'octobre dernier, sera vraisemblablement terminé dans le courant de cette année. On profitera de la circonstance pour remettre à neuf les peintures extérieures du Théâtre, de manière à rendre ce magnifique monument digne de la place qu'il occupe dans la capitale de la Bavière. — *Allgemeine Zeitung.)*

L'industrie allemande déploie une grande activité pour se préparer à l'Exposition universelle de Chicago. Depuis que le Gouvernement a déclaré qu'il faciliterait de tout son pouvoir l'envoi des objets en Amérique et aplanirait toutes les difficultés, chacun comprend qu'il doit s'efforcer de profiter de l'occasion. On comprend qu'il y a un intérêt majeur à ce que l'industrie allemande soit dignement représentée à cette Exposition. La concurrence étrangère est extrêmement sérieuse, la lutte est difficile, mais ce n'est pas une raison pour se décourager. Du reste, comme on parle de la création d'un musée des Arts décoratifs à Chicago, il est à croire qu'un bon nombre des objets envoyés en Amérique ne reviendront pas en Europe. C'est une considération que les industriels allemands ne doivent pas perdre de vue. — *Bayerische Gewerbe Zeitung.*

La direction du musée des Arts décoratifs de Dresde vient de décider qu'une Exposition d'objets en ivoire et en os s'ouvrirait dans cette ville au printemps de cette année. Cette Exposition, qui sera exclusivement allemande, comprendra une partie moderne et une partie historique et rétrospective, de manière qu'on puisse se rendre compte des progrès accomplis dans cette branche de l'industrie. — *Journal der Goldschmiede Kurst.)*

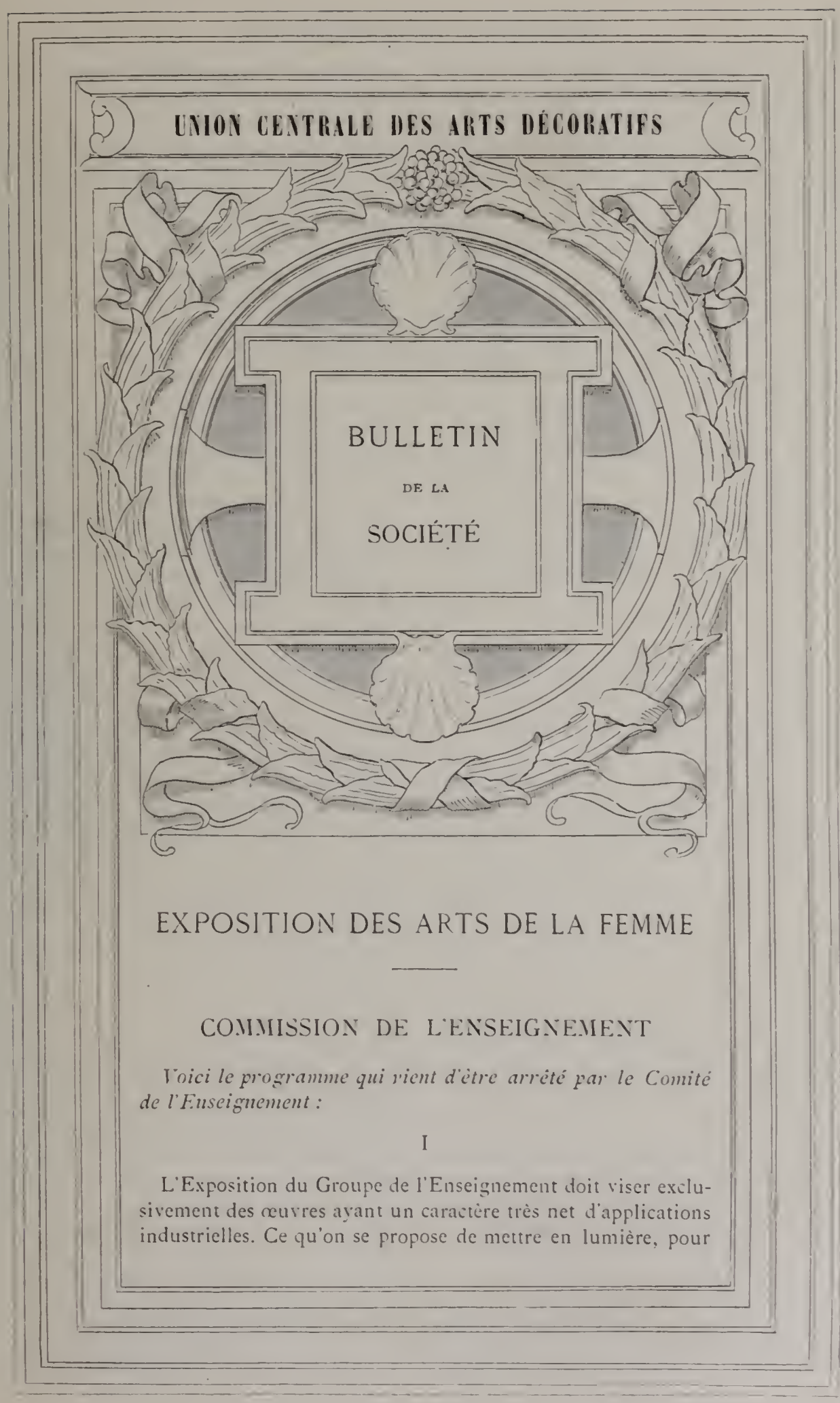
ANGLETERRE

Les deux grandes expositions annuelles d'architecture, à Londres, viennent d'avoir lieu dernièrement et n'ont pas donné de résultats bien satisfaisants. Le sujet à traiter pour l'obtention de la médaille d'or offerte par l'Académie royale et pour la bourse de voyage était une grande maison de ville de soixante-dix pieds de longueur, ornée de peintures et de statues qui devaient être traitées avec un soin tout particulier. Un grand nombre de jeunes architectes ont pris part au concours, mais aucun n'a produit une œuvre vraiment remarquable. On peut en dire autant du second concours pour le prix de l'Institut d'architecture consistant aussi en une médaille et en une bourse de voyage. Ce prix n'avait pas été décerné depuis plusieurs années. L'impression qui se dégage de l'examen des œuvres des concurrents, c'est que le goût n'est ni assez sûr ni assez élevé. Comme exécution matérielle, leurs dessins ne laissent rien à désirer, mais la conception n'est pas toujours heureuse. — (*The American Architect and Building News.*)

ÉTATS-UNIS

L'Art décoratif en Amérique. — Nos artistes décorateurs continuent, dit *The Decorator and Furnisher*, à se tourner vers la France pour y puiser leur inspiration et y trouver des idées. La plupart des objets qui sortent de nos manufactures sont de pures copies des objets similaires français. Quel que soit l'avantage que nous retirerions de ce procédé, je suis convaincu qu'on sourit en Europe en voyant la pauvreté de notre imagination. Sous prétexte que la mode est aux formes anciennes, on se croit autorisé à ne rien inventer et l'on imite servilement les modèles parisiens. A l'époque actuelle on aime beaucoup la Renaissance italienne et tout ce qui s'y rattache; mais il semble que, tout en respectant le goût du jour, il ne serait pas impossible de faire du nouveau. Le style de la Renaissance est susceptible d'une grande variété, et il y a certaines formes dont il serait puéril de faire des modèles. Certains meubles italiens, par exemple, sont d'une lourdeur inacceptable, ce sont de véritables « monstruosités architecturales ». Rien n'empêcherait nos sculpteurs de suivre leur sentiment artistique particulier sans s'écarter, à proprement parler, de leur modèle. Ainsi, là où les Italiens représentent des grenades, des raisins, des melons et autres fruits analogues, pourquoi n'emploierait-on pas les fleurs de la passion, celle du cornouiller, la marguerite, le lys, etc.? Toutes ces fleurs peuvent aussi bien servir à la décoration que les fruits des Italiens. Qu'on leur donne une forme de convention, comme les Grecs l'ont fait pour la feuille d'acanthe, et l'on obtiendra ainsi un effet décoratif original et qui possédera un cachet spécial et tout américain. — (*The Decorator and Furnisher*).

Exposition des fabricants de meubles. — La seconde Exposition bis-annuelle des fabricants de meubles a été ouverte au mois de janvier dernier, dans les salles affectées spécialement à cet usage, avenue de Lexington, à New-York. Les exposants étaient au nombre de 172, tandis qu'ils n'étaient que 87 à la première. On voit que les fabricants ont compris l'avantage que leur offraient ces grandes assises industrielles. L'impression qui se dégage de la visite des salles c'est que le style français du XVIIIe siècle jouit encore d'une grande faveur en Amérique. — (*The Decorator and Furnisher*).



EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

COMMISSION DE L'ENSEIGNEMENT

Voici le programme qui vient d'être arrêté par le Comité de l'Enseignement :

I

L'Exposition du Groupe de l'Enseignement doit viser exclusivement des œuvres ayant un caractère très net d'applications industrielles. Ce qu'on se propose de mettre en lumière, pour

les écoles ou institutions consacrées aux arts de la femme, c'est le résultat final de l'enseignement qu'elles distribuent, au point de vue des applications pratiques, industrielles ou artistiques, que cet enseignement peut recevoir.

Aussi les établissements admis à prendre part à l'Exposition ne devront-ils présenter que des travaux constituant, pour ainsi dire, la consécration de leurs études, c'est-à-dire exécutés par des élèves ayant déjà parcouru tous les degrés de l'enseignement de l'école et arrivées à la dernière période de cet enseignement. C'est donc parmi les travaux de leurs cours supérieurs que les Écoles ou Institutions auront exclusivement à choisir les objets à envoyer à l'Exposition. L'Union centrale se propose d'ailleurs de faire exécuter par l'industrie les objets primés les plus remarquables.

Les Institutions admises à figurer à l'Exposition peuvent se diviser en quatre classes :

1re classe : Les Écoles de dessin et d'art décoratif;

2e classe : Les Écoles préparant aux diverses professions qui se rattachent à l'art industriel;

3e classe : Les Écoles d'apprentissage;

4e classe : Les Institutions ayant pour but le développement des arts de la femme.

La première catégorie (Écoles de dessin) comprend les établissements qui sont consacrés à l'enseignement général des arts du dessin, ainsi qu'à l'étude des applications diverses, industrielles, décoratives, etc., que le dessin peut recevoir, mais dans lesquels cette étude reste encore le plus souvent à l'état théorique, sans aborder l'exécution sur la matière même.

On peut indiquer, comme types d'établissements de cette catégorie : les Écoles nationales des Arts décoratifs de jeunes filles; la plupart des Écoles de dessin subventionnées par la Ville de Paris et le Cours municipal de dessin, à Lyon.

Les Écoles comprises dans ce premier groupe seront admises à exposer des travaux purement graphiques, pourvu que ces travaux soient toujours susceptibles d'applications : dessins de broderies, compositions décoratives, motifs d'ornementation, etc.

Quelques-unes des Écoles dont il s'agit conduisent cependant leurs élèves jusqu'aux applications directes par la peinture sur faïence ou sur porcelaine, la peinture sur éventail, etc.

Il est entendu que les travaux de ce genre seront admis, qu'ils proviennent d'Écoles de cette catégorie ou d'Écoles de la suivante.

Dans la deuxième catégorie (Écoles préparant aux diverses professions qui se rattachent à l'art industriel), peuvent entrer toutes les Écoles qui comportent, en même temps qu'un enseignement général, l'étude de l'application directe des arts du dessin aux spécialités industrielles où le concours de la femme est utilisé : modes, confection de costumes, broderies, peinture décorative, etc.

Les Écoles professionnelles établies par la Ville de Paris, les Écoles Élisa Lemonnier et tous les établissements similaires appartiennent à cette deuxième catégorie.

Dans la troisième catégorie (Écoles d'apprentissage) sont rangés les établissements qui préparent exclusivement à une spécialité industrielle déterminée, telles que les Écoles d'apprentissage créées par les corporations pour les fleurs, les plumes, la papeterie, etc.

Ces diverses classifications ne sauraient, d'ailleurs, être considérées comme inflexibles et elles ne seront pas opposées aux établissements qui, par leur caractère mixte, n'appartiendraient pas à telles ou telles des catégories qui viennent d'être déterminées. Suivant les cas, les travaux de ces établissements seront reçus, en totalité, dans la catégorie des établissements dont l'École semblera le plus se rapprocher, ou ils seront répartis, d'après leur nature, entre les diverses classes.

4° Institutions ayant pour but le développement des arts de la femme.

Les éléments de cette quatrième catégorie sont les institutions et les œuvres qui se proposent de favoriser les progrès des industries artistiques féminines. Trois types entre autres peuvent être cités comme exemple : la Société pour l'Enseignement professionnel des Femmes (Paris); la Société des Amis du travail manuel à Stockholm, fondée en 1874 par un groupe d'artistes et de dames (la mission de la Société est d'encourager, de soutenir pécuniairement et de pousser dans une voie artistique, en leur conservant leur caractère national, les industries exercées à domicile par les femmes; la Société a crée sur tous les points du royaume de Suède

des ateliers, des comptoirs de vente, des écoles, etc.); l'Œuvre pour la propagation de l'industrie artistique des retoucheuses en photographie, créée par l'Association syndicale des photographes de Paris. Cette association a manifesté l'intention d'organiser dans l'Exposition un atelier spécial de retouche.

A l'exception des établissements de la première catégorie (Écoles de dessin) qui, ainsi qu'on l'a dit plus haut, seront autorisés à n'envoyer que des dessins, les divers établissements ou institutions, admis à participer à l'Exposition, devront présenter des œuvres en nature, c'est-à-dire des objets entièrement achevés et directement utilisables; mais toutes les fois que le travail le comportera, il y aura lieu de joindre à l'objet les dessins qui auront servi à en préparer l'exécution.

Chaque travail devra aussi être accompagné d'une notice qui permette d'apprécier les conditions dans lesquelles il aura été effectué.

Cette notice indiquera, avec le titre et la nature de l'établissement, le nom et l'âge de l'élève, auteur du travail; l'atelier ou le cours auquel elle appartient; la date de son entrée dans l'établissement; le degré de son instruction générale (si l'élève possède quelques brevets, diplômes, certificat d'études primaires, etc., il en sera fait mention).

Si le travail présenté est collectif, les mêmes renseignements devront être fournis sur chacune des élèves qui y auront concouru.

II

PROGRAMMES, MÉTHODES ET PROCÉDÉS D'ENSEIGNEMENT

En même temps qu'elle fera ressortir les résultats produits jusqu'à ce jour par l'enseignement des arts industriels, l'Exposition devra fournir à ses visiteurs le moyen de s'éclairer sur les méthodes et les procédés d'enseignement par lesquels ces résultats ont été obtenus.

Chaque École pourra envoyer les documents, imprimés ou manuscrits, contenant ces renseignements. Il sera bon qu'elle les présente, en même temps, sous une forme plus saisissante, en les résumant dans un tableau, qui permette de suivre facilement la division et la progression des études, depuis les cours les plus élémentaires jusqu'aux cours les plus élevés.

Ces documents seront exposés dans une salle spéciale.

III

RÉCOMPENSES

Toutes les récompenses accordées à l'Exposition du Groupe de l'Enseignement seront des objets d'art.

Elles seront attribuées à l'école, à l'institution ou à l'œuvre, à titre de récompenses collectives.

UN SALON DE FLEURS

A L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

Nous recevons la lettre suivante contenant une proposition qui mérite, nous semble-t-il, un sérieux examen. Elle y a d'autant plus droit que celui qui la formule, M. Plauszewski, n'est point un inconnu à l'Union centrale. C'est lui qui, avec une science et un goût incontestables, forma le magnifique *Herbier ornemental,* publié il y a quelques années par les soins de notre Société. Son idée d'organiser, comme on va le voir, à l'Exposition des Arts de la Femme, un salon pour montrer toutes les combinaisons d'arrangements de la fleur, mais de la fleur *vivante,* n'est point banale. Sa réalisation ne serait pas très difficile.

« *A Monsieur* Victor Champier, *directeur de la* Revue des Arts décoratifs.

« Monsieur,

» L'Union centrale ayant ajourné provisoirement l'exposition de « la Plante » pour organiser celle des « Arts de la Femme », j'avais cru, un instant, que cette nouvelle dénomination n'avait été adoptée que pour compenser, en partie du moins, l'abandon de la première idée : je ne pouvais en effet comprendre, sous un titre aussi plein de promesses que celui des « Arts de la Femme », autre chose qu'une exposition où la part la plus large serait faite à la fleur coupée ou

en bouquets, puisque de tous les arts c'est celui auquel la femme peut le plus complètement s'identifier et qui lui donne les moyens les plus faciles et les plus directs pour révéler son bon goût. Toutes les industries qui ont pour thème la parure de la femme, ont été obligées de se rendre tributaires de la fleur ou de la plante, et il n'est ni dessinateur ni joaillier qui ne sème ses bouquets ou ses guirlandes sur ce qui doit servir à la parer; de même, à quel genre d'ornement la femme ou la fille du logis s'est-elle attachée avec le soin le plus jaloux, si ce n'est à cette décoration par la plante ou le bouquet de son intérieur? Et ce penchant a subsisté avec une telle force que d'autres industries ont dû, à leur tour, créer une branche toute nouvelle en confectionnant les vases ou les supports destinés à ces bouquets, et quelle admirable variété aujourd'hui nous offrent la céramique et la verrerie dans ce genre de modèles! Eh bien, la fleur et les industries qui en découlent ont été oubliées dans le programme; de même, on n'a pas cru devoir faire figurer l'art de la coiffure, qui, elle aussi, est cependant une science, plus réelle que l'on ne pense, et qu'a dû étudier la femme même la plus modeste, pour apprendre à connaître celle qui lui sied le mieux [1].

» Donc, malgré le succès que semble tenir l'Union centrale avec sa future exposition, quel sujet serait plus attrayant en même temps que plus utile que celui d'organiser un salon où seraient reproduits par la miniature ou la photographie les traits des femmes qui furent ou sont encore reconnues célèbres pour leur beauté, et où l'on pourrait constater le rôle que joue dans leur physionomie l'arrangement savamment combiné de leur coiffure; puis, en même temps, les coiffeurs exposeraient leurs modèles. Cette salle serait décorée tout autour, sur des meubles ou des pieds construits spécialement pour cet usage, et dans les vases les plus riches par des corbeilles ou des bouquets, que les concurrents viendraient renouveler tous les dix ou quinze jours suivant la saison. D'un côté, les industriels avec leurs massifs ou leurs surtouts de table; de l'autre, les dames artistes, convoquées également à ce concours permanent, avec leurs bouquets fantaisistes et plus d'une fois supérieurs comme grâce et comme composition.

» J'ai dit : concours permanent, car, vous le savez, chaque saison a ses fleurs, et, au mois d'août, vous n'aurez plus les fleurs de printemps; par conséquent, ce serait de suite et même pour l'ouverture du prochain Salon qu'il aurait fallu organiser cette sorte d'annexe à l'Exposition prochaine, et, au sein même du Musée des Arts décoratifs; les pièces les plus remarquables seraient photographiées au fur et à mesure et il en serait tenu compte aux candidats au moment du grand concours final. En outre, ce recueil de sujets primés constituerait un album d'un prix inestimable pour les écoles d'art et les ateliers.

» Ce concours, entre dames, pour les bouquets, existe au Japon, et chaque année on publie les pièces qui ont paru les plus remarquables; comme il m'a été donné de voir un de ces recueils, vous comprendrez pourquoi je m'élève avec tant d'ardeur contre cette lacune commise par l'Union centrale et qui deviendrait une véritable faute si l'on ne devait pas la combler au plus tôt.

» J'ai pu photographier quelques modèles dans la maison Lachaume, rue Royale, à Paris; j'ai l'honneur de vous en envoyer deux spécimens d'après lesquels vous pourrez juger si l'arrangement des fleurs n'est pas un art qui va manquer à cette exposition; ajoutez la céramique avec ses porte-bouquets et, à tout cela, la couleur que je n'ai pas pu rendre; si, maintenant, au lieu d'une ou deux corbeilles aussi splendides, vous vous représentez ce que serait une salle garnie par les produits de vingt ou trente concurrents, luttant à l'envi pour se surpasser, vous me direz si vous ne trouverez pas bien vide une exposition des « Arts de la Femme » sans la fleur, la parure et les industries qui s'y rattachent, et sans cette fraîcheur de la nature, toujours renouvelée, qui représente si bien l'essence féminine avec son rôle et sa mission au milieu de notre société.

» Sans parler de ce qui est beaucoup plus grave, c'est que cette *idée* de l'exposition de « la Plante », émanée de l'Union centrale, mais dont l'exécution a été écartée provisoirement, cette idée, dis-je, a passé le détroit, et ce sont encore les Anglais qui vont avoir l'honneur, cette année même, de réaliser *les premiers* cette conception si bien française; or, il me semble que cette raison seule devrait déjà suffire pour donner à la fleur naturelle la place qui lui convient dans les « Arts de la Femme » et empêcher, par cette sorte d'exposition *simultanée* de la plante, que l'on puisse dire, dans l'avenir, que nous copions l'étranger.

» Veuillez agréer, etc.

» P. PLAUSZEWSKI. »

1. Notre correspondant se trompe ici. La fleur n'a pas été oubliée par les organisateurs de l'Exposition des Arts de la Femme, pas plus que la coiffure, bien entendu. Mais a-t-on songé à exhiber des fleurs dans le vif éclat de la vie et de la fraîcheur?

Le Directeur-Gérant :
Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Impr. G. COUNOUILHOU, rue Guirande, 11.

CHAMPS-ÉLYSÉES

ET

CHAMP-DE-MARS

I

S'il ne s'agissait, en réclamant la définitive rentrée des artistes de l'industrie dans le giron commun des artistes, que de leur ménager un plus facile accès aux honneurs; si nous n'avions à attendre de nos efforts qu'une augmentation du nombre des vanités triomphantes déjà organisées en associations, il ne vaudrait pas la peine de mener ici campagne. Nous poursuivons un dessein qui vise l'Art lui-même et non l'intérêt particulier des hommes, quels qu'ils soient et quel que soit leur talent, — un dessein en vue duquel nous nous élevons au-dessus des petitesses possibles et probables, et qu'il nous convient d'isoler de tout ambage. Aussi longtemps que la dignité des arts pratiques, reconnue à demi, à demi méconnue, ne sera pas consacrée pleinement et mise hors d'atteinte, nous lutterons pour elle sans nous lasser, nous inquiétant, avant tout, des principes qui sont aux personnalités ce que sont les arches des ponts aux voyageurs, plus

ou moins chargés, en route vers des buts lointains ou proches. Quand toutes les arches seront dressées et contrôlées, sitôt que le passage sera libre, on établira le péage, on demandera leurs papiers aux passants. En attendant, il n'importe! Parmi les industriels artistes de notre connaissance, il en est de hardis, entreprenants et francs de préjugés; d'indécis, se débattant au milieu des formules contraires; de novateurs, toujours prêts à se hasarder, et de routiniers jusqu'à l'endurcissement. D'aucuns ne voient dans le mouvement actuel que la satisfaction éventuelle de leur désir de paraître et la conquête plus aisée de la gloriole. La plupart sont appesantis sous le poids des fausses notions publiques, comme sous une inqualifiable et incompréhensible réprobation. Tous ont souci de sortir d'une situation comparable à une impasse. C'est en ce point que nous les voulons aider. On doit faire grand compte des seules idées justes qui provoquent et dominent une poussée de revendications, et nul compte des amours-propres soudain rengorgés, dussent-ils bientôt s'exalter à l'extrême. L'essentiel gît en ceci qu'il faut en finir avec la menteuse hiérarchie des arts. Nous entendons que, sous peu, toutes les manifestations dignes d'être étudiées soient admises dans les expositions sur le pied d'égalité et de manière à compléter la vaste harmonie esthétique. Du surplus nous aurons cure en son temps, suivant les opportunités; mais le naturel concert des artistes une fois restitué, rien ne pourra plus le rompre.

Je n'ai pas l'intention de revenir longuement sur le passé. Pourtant, il me convient de rappeler, en cette occasion, ce qui fut et ce qui doit être. Les industries d'art, répondant aux conditions mêmes de la vie privée et de la vie générale, ont le privilège d'être indispensables en tout état de civilisation. Elles ont devancé les arts de haute expression aux époques primitives; elles se perpétuent aux époques de crise; elles possèdent une force d'expansion singulière, jamais entravée. Les envahisseurs germains de la Gaule, Franks et Burgondes, Visigoths et Normands, n'ont, assurément, pas grandes ressources supérieures, mais ils se prévalent d'artisans adroits, de batteurs de fer, d'entailleurs de bois, de potiers, de fabricants de fibules et de boucles de ceinture, d'ornemanistes, enfin, qui imposent à la matière des caprices bizarres, et dont le goût ne sera point sans action sur l'avenir. A Byzance, l'Art en vient à ne plus s'exercer que sous la forme architecturale et sous la forme industrielle. On exporte à profusion de la grande ville du Bosphore des meubles, des reliquaires, des ivoires, des orfèvreries, des miniatures, des pièces de toutes sortes, où s'épanouit le style ornemental. Ces objets et les similaires des ateliers syriens, importés couramment en pays gaulois, y réveillent le génie artiste endormi ou engourdi, et, d'ailleurs, en enfance. Nous voyons, au cours du XIe siècle, les sculpteurs romans transporter sur les faces des chapiteaux des données authentiquement orientales, empruntées aux tissus et aux ivoires, et rattachées aux vérités chrétiennes par un symbolisme monastique d'une extraordinaire subtilité. Que dis-je? C'est de la transposition d'un *Christ bénissant* de triptyque, œuvre d'art industriel au premier chef, que se dégage, à Vézelay, la statuaire moderne, car, d'une figure de quelques centimètres de proportion, on fait, par interprétation consciente et avec une observation manifeste du réel, une figure colossale. Si l'industrie gréco-orientale, dite byzantine, n'avait pas été si féconde, il eût manqué à notre Renaissance du XIIe siècle un élément constitutif. En d'autres périodes, nous constatons de même la puissance expansive des arts industriels et leur influence, tantôt bonne et tantôt

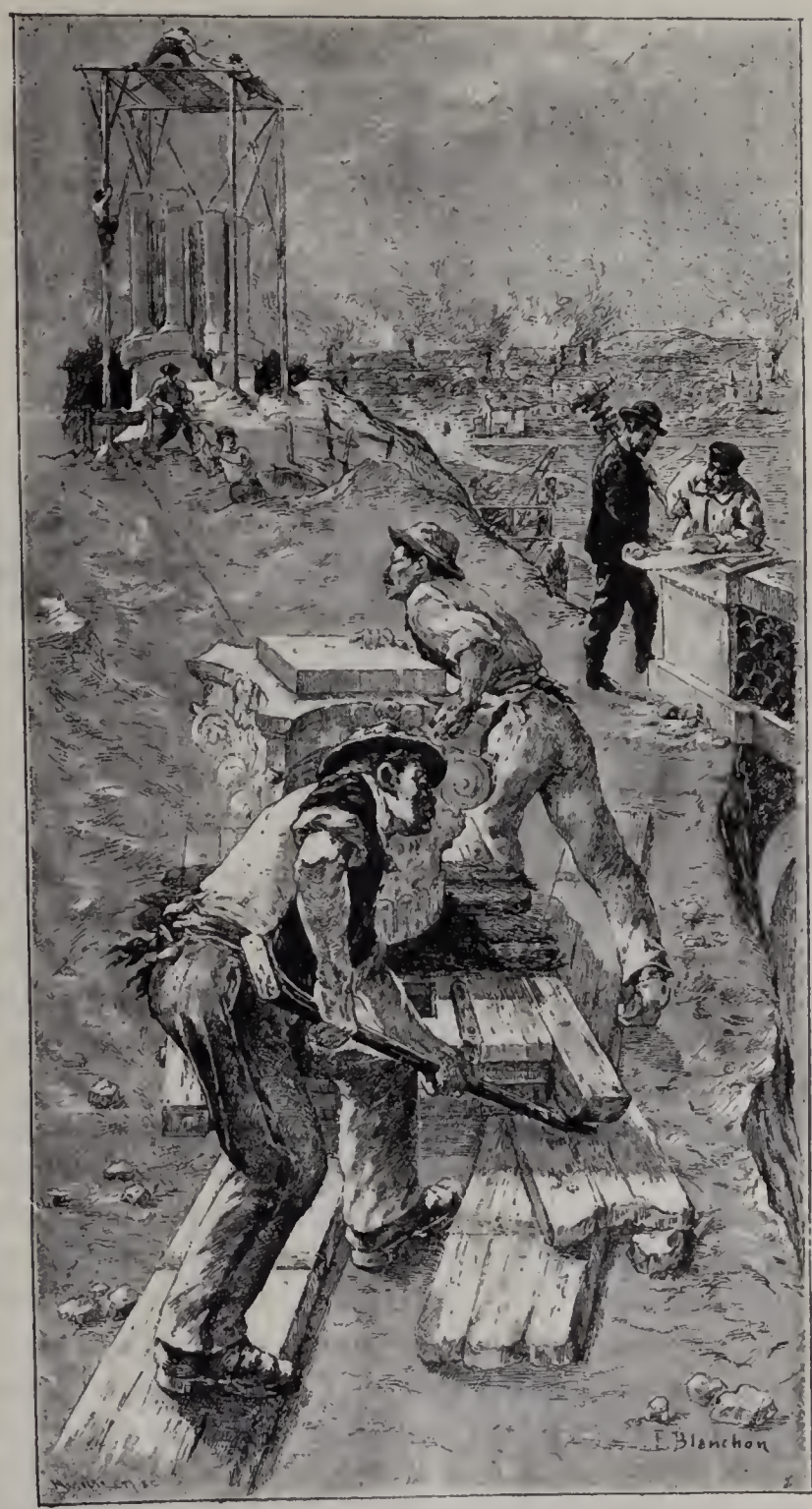
mauvaise, sur ce qu'on nomme les *Beaux-Arts*. Ainsi, durant le siècle de Charles V, les œuvres flamandes ont pour véhicules quantité d'ouvrages de bois et de métal : ustensiles, statuettes, objets mobiliers et plaques tombales en bronze, complètement ornées en Flandre, sauf l'espace réservé aux inscriptions personnelles et locales. Un peu plus tard, mais déjà bien avant le xve siècle, c'est l'Italie qui fait pénétrer partout ses figurines, ses groupes d'une grâce molle, et auxquels se prodiguent chez nous, de très bonne heure, de fâcheuses admirations. Mais nous n'avons pas à juger ici la qualité intrinsèque des monuments; il nous suffit de montrer dans la production des industries somptuaires un des plus actifs agents de transmission des idées d'Art, même à longue distance. Et si l'on en voulait une preuve encore, je n'aurais qu'à invoquer, par exemple, l'étonnante transformation du décor céramique, sous l'inspiration des Japonais. L'action de la Chine et du Japon s'est, du reste, étendue à presque toutes les conceptions décoratives réalisées par les divers métiers en accord avec les différentes matières. Aucune intervention n'a été plus efficace à nous détacher des modes classiques traditionnels. Même, par une curieuse série de coups et de contre-coups, les créations de l'Extrême-Orient, chimériques et pratiques, décelant un si vif amour de la nature et une telle recherche de l'expression par le détail familier, a ramené quantité d'esprits au sens de nos origines. Ce n'est point là, je pense, un signe à dédaigner de l'importance des arts décoratifs.

Pendant le moyen âge, la hiérarchie esthétique est si bien ignorée que chaque artiste exécute également tout ce qui ressortit à sa technique. Un huchier taille en plein bois les ornements d'un coffre ou d'une crédence et des sujets héroïques, plaisants, profanes ou sacrés. L'imagier sculpte un pilier, un claveau, une tombe, un rétable avec autant de motifs meublants qu'il en faut, tirés de la géométrie ou de la flore. A l'orfèvre on demande de merveilleux reliquaires, des calices et des ostensoirs éblouissants, des chaînes d'or, des couronnes, des joyaux et de la vaisselle ordinaire. Un peintre, comme Jehan Perréal, peint des compositions religieuses, des portraits, des bannières, des cartons de tapisserie, des panneaux de décoration pour des fêtes publiques et jusqu'à des portes d'armoire. Ainsi des autres gens de métiers. La différence entre les artistes naît de leur talent et du crédit dont ils jouissent, jamais du genre de travail qui leur est propre. On ne connaît, dans l'intérieur des corporations, qu'une distinction respectable : les maîtres et les apprentis. Il est entendu que toutes les corporations se valent. Par suite, les rois attachent à leur personne et aux mêmes titres, sinon pour la même utilité, des imagiers, des armuriers, des orfèvres, des brodeurs... La multiplicité, quelquefois même l'étrangeté des services qu'on attend d'eux, n'empêchent pas qu'on les honore. Raymond du Temple, le maître des œuvres de Charles V, est qualifié de « maçon » et gratifié des nobles fonctions de « sergent d'armes du roi ». Au château de Mehun-sur-Yèvre, le duc Jean de Berry traite en commensaux et en amis Guy de Dammartin, son architecte, André Beauneveu, de Valenciennes, peintre et sculpteur de génie, et Jehan Fouquet, de Melun, une des gloires de la peinture de France. On ne sait même si Claus Sluter, l'incomparable statuaire du *Puits de Moïse* de Dijon, ayant rang de gentilhomme à la cour ducale de Bourgogne, ne s'est pas rencontré avec eux, à Mehun, lorsque Philippe le Hardi l'y a envoyé voir les œuvres superbes de Beauneveu. Avant le triomphe des idées classiques, qui a bouleversé tant de notions, la

simplicité des artistes est frappante jusqu'en pleine Italie. En 1421, d'après Vasari, l'Art s'appliquait à toute chose, et les maîtres répondaient à toute demande, sans nulle morgue. Depuis, les choses ont bien changé. Cependant, au XVIe siècle, Benvenuto Cellini, déjà très glorieux, et malgré sa naissance, ses prétentions et ses fréquentations illustres, tient boutique au Marché-Neuf de Florence, et demeure en personne à la disposition de ses clients. En France, grâce à la franchise des mœurs, la bonhomie des rapports se conserve longtemps entre artistes de toutes catégories, et d'artistes à grands seigneurs. Je ne parlerai que pour mémoire de la rare candeur avec laquelle un maître comme Clouet vaque aux plus humbles offices de sa charge de peintre du roi, décorant un coffre et une bannière du même pinceau qu'il touche un fin portrait; allant, le lendemain de la mort d'Henri II, jusqu'à mouler de ses mains la tête royale (nous possédons ce moulage au Louvre), et à régler lui-même la pompe des funérailles. La fière estime où on le tient ne le détourne point de vivre en petit bourgeois, comme ses pairs. Il faut noter que l'École italienne du château de Fontainebleau, malgré ses tendances aristocratiques et son dogmatisme florentin d'un idéal extérieur à la vie, est trop préoccupée de l'ornement pour dédaigner les ornemanistes. La peinture sur verre, au XVIe siècle, est qualifiée « industrie de pourtraicture », ce qui montre assez bien en quel honneur elle est tenue. En Bernard Palissy, que ses contemporains se plaisent à nommer familièrement « Maître Bernard », la poterie se voit glorieuse aux yeux de tous. Comment ne pas rappeler ici la visite que fit au bon potier le roi Henri II à la Bastille, où, vieillard de quatre-vingts ans, l'énergie de ses convictions huguenotes lui avait valu d'être enfermé? « Mon bonhomme, lui dit le monarque, suivant la version d'Agrippa d'Aubigné, il y a quarante-cinq ans que vous êtes au service de ma mère et de moi; nous avons enduré que vous ayez vécu en votre religion parmi les feux et les massacres. Maintenant, je suis tellement pressé par ceux de Guise et par mon peuple, que je suis contraint de vous livrer entre les mains de mes ennemis, et que, demain, vous serez brûlé si vous ne vous convertissez. » Le « bonhomme », tout attendri qu'il fût de ce langage, eut une sublime réponse : « Sire, je suis prêt à donner mon reste de vie pour l'honneur de Dieu. Vous m'avez dit plusieurs fois que vous aviez pitié de moi, et et moi j'ai pitié de vous à mon tour, car vous avez parlé ainsi : *Je suis contraint!* Ce n'est pas là parler en roi, Sire, et ce sont paroles que ni vous, ni les Guise, ni votre peuple ne pourront jamais me faire prononcer. Je sais mourir. » On laissa s'éteindre en prison l'auteur naïf des *rustiques figulines du Roy,* que tout le monde aimait et respectait. Il compta, l'humble artisan de terre, parmi les plus vrais artistes de son temps. Il compte parmi les plus nobles caractères dont nous ayons mémoire.

Personne n'oublie la faveur dont jouit Rubens sous Henri IV; on oublie trop que ce prince, utilitaire entre tous, se tourna infiniment plus vers l'industrie que vers la peinture et la sculpture de cabinet. En fondant deux manufactures de tapisserie, en protégeant des artistes voués aux arts mobiliers, il écrivait en termes frappants : « Nous ne pouvons rien faire de mieulx pour relever ce pauvre estat que nous avons trouvé comme languissant et gisant. » S'il se fût adressé à Rubens lui-même, il eût rencontré en lui, sans aucun doute, un grand partisan de telles idées. L'illustre Anversois n'a-t-il point jeté sur la toile, dans sa chère ville d'Anvers, des projets d'arcs de triomphe de draperie et de verdure, et de chars de parade — panneaux d'une verve brusque que

ses compatriotes ont conservés précieusement? Ne s'est-il pas intéressé à tout ce qui concerne la décoration sous toutes ses formes? Avec Colbert, en plein règne de Louis XIV, la maison des Gobelins, dirigée par Lebrun, réunit des peintres, des sculpteurs, des bronziers, des tapissiers, des ébénistes. C'est comme une académie pratique et très active des arts de l'ameublement, dûment reconnus comme des arts. La tradition de l'unité esthétique est encore si vivace, au XVIIe siècle, que mon éminent confrère M. Paul Mantz mentionnait naguère au nombre des fondateurs de l'Académie royale l'ivoirier Jaillet, l'émailleur Ferrand, le sculpteur sur bois Dorothée Masse, et jusqu'au montreur de figures de cire Antoine Benoît. Il est vrai que les préjugés, déjà fort enracinés, s'étendent de jour en jour. Suivant la remarque topique de M. Mantz, si Claude Gillot obtient les suffrages des académiciens, c'est pour les tableaux sérieux qu'on le suppose capable de faire, d'après un certain *Christ* qu'il a présenté, et nullement pour ses bambochades et ses arabesques coutumières, souvent charmantes. Lucas Auger se réclamerait en vain des ornements gracieux et des guirlandes d'amours dont il embellit à ravir les panneaux des carrosses, le bois des chaises à porteurs; il faut qu'il invoque à l'appui de sa candidature on ne sait plus quelles fades mythologies à la Coypel, en passe de moisir. De même, sans un lot de médiocres « tableaux d'archi-



Les travaux parisiens : panneau décoratif pour l'Hôtel de Ville. Exécuté par M. Blanchon. *(Salon des Champs-Élysées.)*

tecture » à la Panini, on renverrait misérablement Servandoni à ses décors de l'Opéra, stérilement féeriques, et il ne serait pas même salué du titre d'artiste. Les manufactures royales ne réussissent pas à sauvegarder la juste notion de l'égalité des genres de production dans l'unité de l'Art. Quiconque est suspect d'ornemanisme et combine des objets d'usage ne mérite plus que le nom d'ouvrier. Ouvriers, et rien qu'ouvriers, Claude Ballin et Thomas Germain, les maîtres orfèvres! Ouvriers, Boule et Cressent, les magiciens de l'ébénisterie! Le XVIIIe siècle, qui fonde tant d'écoles gratuites de dessin au profit de l'industrie, ne maintient pas moins le concept tout arbitraire de la séparation des arts réputés *nobles* et des métiers taxés d'inférieurs. Où est le temps où un Puget, un Caffieri sculptaient des proues de navires? On sait même qu'un Watteau, sous la Régence, donnait des modèles d'ornements variés, et n'avait nulle vergogne à rehausser des paravents de ses fantaisies ailées. Avant la Révolution, Houdon, qui fait commerce d'épreuves en terre cuite de ses bustes d'hommes célèbres, n'est pas sûr de ne se point ravaler en modelant des candélabres, et lorsque, au bout de longues recherches, il organise une fonderie de bronze, on devine quelque embarras sous la solennité de ses paroles : « Statuaire, s'écrie-t-il, je sais créer, et, fondeur, je sais exécuter les créations des autres. » Son papier d'annonce, vraiment curieux, place, d'ailleurs, les choses sur le terrain le plus pratique. On y lit le passage suivant : « Je puis fondre à moins de frais que personne, car, n'ayant jamais eu que mes économies pour faire mes expériences, j'ai appris à diminuer les dépenses en retranchant tout le superflu. »

Le paradoxe de l'infériorité des arts utiles, entré en France avec les œuvres et les doctrines de l'Italie, a pris chez nous d'autant plus de consistance que l'ancienne monarchie nationale se poussait davantage à la théocratie. Je n'examine pas s'il était fatal que la royauté, ayant achevé l'œuvre de l'unification française, qui était sa vocation naturelle et sa raison d'être, tournât à l'adoration de soi et organisât, philosophiquement, théologiquement et socialement, une façon d'idolâtrie de la personne royale dans laquelle, aux divers degrés de l'échelle hiérarchique, les représentants de l'aristocratie feraient fonctions de prêtres et de lévites. Ce que je sais, c'est que, de Louis XII à Louis XIV, cette transformation s'opéra; qu'elle s'accomplit sous des influences purement italiennes; que, parti d'une vue catholique et d'un rêve païen, le mouvement aboutit au pire des paganismes, à la divinisation quasi matérielle d'un homme, non pas symbolisant, mais absorbant tout pouvoir et supprimant par là toutes les responsabilités; enfin, que rien ne pouvait être plus contraire à la nature d'un pays où, justement, on n'avait, par si grand héroïsme, fait les communes que pour conquérir une part de responsabilité dans ses propres affaires. Par malheur, de telles modifications une fois consacrées, impossible d'échapper à aucune des conséquences. Comme il y eut, dans la société, une noblesse et une plèbe, celle-là faite pour commander, et celle-ci pour servir, il y eut, en Art, une classe d'œuvres proclamées aristocratiques et supérieures, parce qu'elles répondaient uniquement aux vanités, et une classe d'œuvres déprisées, parce qu'elles étaient utiles. On faisait usage de ces dernières tout en croyant se devoir à soi-même d'y attacher peu d'intérêt. Tout se déduit et s'enchaîne en matière sociale. Il n'est rien de si humain.

On serait tenté de croire que la Révolution de 1789 va mettre fin à cet état de

choses. Non. La Révolution envisage la tradition classique par un nouveau côté, mais elle ne rompt pas avec la tradition. Des bourgeois l'ont commencée au bénéfice de la bourgeoisie, au nom des maximes et des préjugés courants. Si elle ouvre la voie à la démocratie, il faut convenir qu'elle n'est pas, à l'origine, réellement démocratique. L'esprit traditionnel d'autorité s'applique révolutionnairement sans dissimuler son vieux fonds. Attend-on de Louis David, le chef avéré des artistes, qu'il ramène la peinture à l'expression vraie des mœurs, des types et des milieux? Son unique souci est de ressusciter une antiquité de convention sous des formes statuaires. La vérité pour laquelle il plaide sans cesse n'a rien à démêler avec la réalité; c'est une simple interprétation de modèles d'atelier rigoureusement nus. Guerre à la fantaisie moderne! Tout doit retourner à l'antique, même le costume des députés qu'il dessine, même les sièges à profils lourds et carrés, ornés d'étoffes à palmettes, qu'il fait exécuter et met à la mode. Les artistes sont mal venus à prêter un concours régulier à l'industrie : voyez, dans le *Pausanias français* de 1806, l'anathème dont on les accable. Plus que jamais les industriels sont de vulgaires artisans, les plus déconsidérés des artisans peut-être! Il ne s'agit pas, pour les jeunes gens, de s'adonner aux petits arts; seul le *grand Art* est digne de leurs visées. En tête du nouveau *Credo* s'affiche le mépris de l'ornement et de l'ornemanisme. Les avenues de la peinture académique de Louis David et de la sculpture correspondante sont encombrées. C'est à peine si l'on tolère le paysage, et sous la réserve expresse qu'il *héroïsera* la nature et composera des sites pompeux à scènes

Les danses françaises à travers les âges.
Peinture de M. A. Morot.
Plafond destiné à l'Hôtel de Ville. (*Salon des Champs-Élysées.*)

historiques. Par un phénomène très significatif et qui s'explique, tout ce qui se produit de vraiment beau en cette période, depuis les portraits de l'auteur des *Horaces* jusqu'aux *Batailles,* de Gros, est en contradiction formelle avec les théories acceptées. Le bon sens, banni des considérations esthétiques, s'impose, en mainte occasion, dans la pratique, par la nécessité des choses, car les hommes ne se contentent pas des spéculations au delà d'une certaine limite, et toujours il faut revenir à la réalité. Mais c'eût été merveille, en de telles conjonctures, que le niveau de l'art industriel se maintînt à quelque hauteur. Les formes du temps de Louis XVI, progressivement raidies et alourdies de Caylus à la fin du siècle, persistent dans tous les genres. David n'a consenti à fournir des dessins à l'ébéniste Jacob qu'afin de meubler son atelier dans l'intérêt de ses tableaux. Ses chaises en bois d'acajou sombre, couvertes de coussins en laine rouge, brodés de branchettes noires près des coutures, sont copiées sur des vases étrusques. A la place des anciennes et moelleuses *bergères,* on voit, chez lui, une *chaise curule* en bronze, décorée de griffes à ses pieds et de têtes de lion au sommet de ses branches croisées en X; un grand siège à dossier, en acajou massif, plaqué de bronzes dorés et garni du coussin et des draperies rouges et noires; un petit lit de repos assorti — *le tout fidèlement imité de l'antique.* C'est là la note exacte de l'Art appliqué à l'industrie, même aux premières années de la Restauration. On la retrouve adaptée aux productions les plus diverses de cette époque et visiblement infligée aux ouvriers, avec interdiction de s'émanciper des formules. Je ne crois pas qu'en aucun temps, sous l'empire de doctrines plus opposées à notre génie, la liberté imaginative ait moins régné dans le domaine de la décoration. Entre l'Art et l'Industrie, ce n'est pas un fossé qui s'est ouvert : c'est un abîme.

Il avait fallu peu d'années à la France pour cesser d'être italienne et devenir romaine. Il aura fallu près d'un siècle pour que de romaine elle soit, enfin, redevenue française. L'avilissement des arts utiles suivit le progrès de l'ancien régime; leur renaissance suit le progrès de la démocratie, qui a été lente à s'établir et qui est lente à se régler, mais dont le triomphe est indiscutable. L'Art est à tout le monde au siècle des égalités; chacun en prend ce qu'il en peut prendre. On s'égare lorsqu'on prétend que l'élégance généralisée, substituée à la vulgarité et à la laideur jusque dans les objets d'usage, peut tarir la source des chefs-d'œuvre et abaisser les tendances. Que n'avance-t-on pareillement que l'aisance plus répandue empêche les grandes fortunes de s'édifier! En notre société renouvelée, constituée sur le droit individuel et sur le travail, la circulation de l'argent, le rapprochement des classes, la facilité des déplacements, l'instruction publique propagée ont suscité partout des besoins de raffinement auxquels la science a fourni les moyens de satisfaire. Simplification des procédés, invention de précieuses machines, diminution des frais de tout ordre, rien n'a manqué. Au goût de l'œuvre d'art, interdit au plus grand nombre, s'adjoint le goût des choses, accessible à tous, où un peu d'art est entré. On ne souhaite pas être entouré de pièces de musée : on a le légitime désir de recevoir de tout ce qui encadre la vie des impressions harmonieuses, des suggestions de quelque attrait. Aussi nos maîtres des industries somptuaires ont-ils devant eux la route libre. Ce n'est pas un artisan grossier qui peut mettre en accord avec la sensibilité humaine une tenture, un meuble, un vase ornemental, un bijou, un ustensile. Beaucoup exposent annuellement des tableaux

LE BRONZE (XIXe Siècle)

Imp. Phot. ABON Frères, à Paris.

VASE EN BRONZE COMPOSÉ ET EXÉCUTÉ PAR F. LEVILLAIN

(Sujet du Décor : LA VIE DE DIOGÈNE)

convenablement brossés, des statues modelées habilement, à qui le nom d'artiste n'est, certes, point dû. D'autres ne font que des assiettes, que l'on doit saluer poètes et charmeurs. Le tout est, quoi que l'on fasse, que l'on arrive à l'exquis par sa propre pente. Peu nous chaut, après cela, que l'on ne veuille pas reconnaître encore, au Salon des Champs-Élysées, la dignité esthétique de ce qu'on y appelle, d'un mot dédaigneux : les métiers! Ce Salon se fait le dernier boulevard d'idées qui ne sont pas françaises, et cette constatation est un jugement. D'ailleurs, ce sera bientôt fini des résistances. La logique parle trop haut. Je crois avoir démontré, par d'irréfutables raisons, que les revendications de nos artistes industriels ont pour elles, en dehors de leur talent, l'équilibre des justes notions, l'opportunité, la saine et libérale tradition de notre pays funestement abandonnée et qu'il est temps de ressaisir.

II

Une introduction à un Salon, comme celle que j'ai l'honneur d'écrire pour la *Revue des Arts décoratifs,* est une occasion précieuse d'appeler l'attention sur certains côtés de son époque. C'est pourquoi il me sera permis d'insister sur la question d'économie sociale indiquée ci-dessus. A jeter un simple coup d'œil sur cette fin de siècle, rien ne nous frappe plus que l'infinie préoccupation sociale, étendue en tous sens. Quel temps s'est mis en souci plus humainement et plus constamment des classes pauvres? C'est moins de charité qu'il s'agit que de relèvement, de progressive rédemption. Voyez nos Cours d'adultes, nos Bibliothèques populaires, nos Sociétés de patronage. Mais voici deux faits en regard, particulièrement expressifs. D'une part, des patrons, de plus en plus nombreux, accordent à leurs ouvriers une part dans leurs bénéfices; de l'autre, il se forme à l'envi des associations de prévoyance, capitalisant les petites épargnes et les grossissant. Ainsi, l'on songe non seulement au bien-être actuel du travailleur, mais encore à son aisance à venir, et il y songe lui-même, puisqu'il capitalise. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il se forme une sorte de bourgeoisie dans le prolétariat? Les grandes fortunes se font et se défont suivant l'heur et le malheur des circonstances et sapées par la loi sur les héritages, mais les modiques économies s'agglomèrent. Dès qu'on a goûté à l'aisance, même médiocre, la délicatesse naît. On manque d'éducation, soit! mais les petits-fils seront plus avancés. Quand on a commencé à monter, on continue. C'est l'heureuse fatalité de l'histoire humaine.

A tous ces désirs, instinctifs ou raisonnés, d'ascension morale, répondent, nous l'avons dit, les arts de décoration. S'il faut aux riches des objets d'un très haut prix, rares ou même uniques, les pauvres réclament, au moins, la belle apparence avec le bon marché. Tout se déduit et s'engendre. Du chef-d'œuvre s'inspire l'objet commun. Démocratisation fâcheuse de l'idéal! s'écrient les superficiels. Erreur grave. Je pose en fait qu'une nation où le sentiment de l'Art serait le privilège de quelques-uns verrait bientôt l'Art disparaître. Les classes affinées commandent et dirigent, mais les basses classes, qui exécutent, reçoivent et propagent l'affinement. Bien plus, aux heures mauvaises où défaillent les arts utiles — comme sous l'Empire, — on observe que les grands arts sont dans une voie douteuse. Par contre, dès que les métiers somptuaires sont en verve et en prospérité — comme au moyen âge, — la flamme de vie est

partout. Ce que l'on dénomme assez mesquinement une *démocratisation de l'idéal* me paraît être bien plutôt une aristocratisation de producteurs. Et de là le progrès éclatant de nos industries décoratives.

Mais les recherches fécondes ne se font, m'objectez-vous, qu'à grande dépense et, le plus souvent, par la fabrication de pièces de dimensions exceptionnelles. La production courante bénéficie de ces laborieux et coûteux essais. — C'est bien ainsi que je l'entends, et c'est aux millionnaires de le comprendre. — Hélas! les millionnaires n'apprécient que les ouvrages anciens et poussent même les artistes à les pasticher. — En ce cas, j'en reviens à ce que j'ai dit récemment : c'est le devoir de l'État d'encourager les chercheurs. Au lieu d'acquérir tant de tableaux embarrassants, tant d'inertes statues, qu'il commande de belles pièces d'orfèvrerie, d'émaillerie, d'ameublement, de céramique. Il a des inspecteurs pour le renseigner sur ce qui se passe chez les peintres; qu'il en ait aussi pour l'instruire de ce qui s'accomplit chez les industriels. Puis, par surcroît, rien ne serait meilleur que de faire subir un examen de conscience à nos manufactures nationales. Est-on sûr qu'elles aient toutes, dans leurs données actuelles, grande influence sur l'industrie? Les Gobelins, qui survivent à un art dès longtemps mort, ne rendraient-ils pas d'excellents services, par exemple, en revenant, dans une mesure, à la conception de Colbert d'une manufacture générale de l'ameublement, où l'on créerait les plus beaux modèles et d'où sortiraient les plus fins contremaîtres pour les ateliers privés? Pense-t-on aussi que le laboratoire de Sèvres soit suffisamment ouvert aux zélés industriels réclamant un peu d'aide pour leurs expériences? Je m'en tiens à ces points d'interrogation. Il y a certainement, de ce côté, quelque chose à faire.

A l'endroit des écoles, il est manifeste qu'on a beaucoup fait. On les a multipliées également à Paris et en province. Dès l'enseignement primaire, l'enfant trouve, en l'extrême variété d'une imagerie scolaire sérieuse, une première initiation aux beautés de l'Art. Plus tard, vingt établissements appropriés à sa vocation le sollicitent. Partout où il existe une industrie particulière, comme à Saint-Pierre-lès-Calais l'industrie des dentelles, à Aubusson celle des tapis et tentures, à Limoges celle de la céramique, à Lyon celle des étoffes de soie, à Saint-Étienne celle des armes, on a organisé des écoles spéciales, destinées à former de bons décorateurs spéciaux. C'est là une œuvre de sagace décentralisation, dont les résultats sont déjà remarquables. Il y aura lieu de la compléter, par la suite, en développant le plus possible l'apprentissage professionnel, non pas uniquement à l'école professionnelle, toujours un peu théorique, mais en des ateliers de sérieuse production. Personne, au demeurant, ne saurait disconvenir que nous soyons dans la voie droite.

Que si l'on s'effrayait, néanmoins, de l'universel abus, observé à toutes les expositions, de motifs du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle, d'où vient aux œuvres industrielles une fréquente monotonie, je dirais qu'il y a au moins deux manières de le combattre : d'abord, l'étude de la plante et de ses décompositions, à laquelle on a, depuis quelques années, grand recours avec avantage; puis, l'étude des ornements les plus anciens et les plus nationaux, que l'on a le tort de négliger. Que chaque artiste, dans sa ville, analyse les détails des monuments, les formes curieuses, les voussures ornementées des cathédrales, les frises, les chapiteaux, tant romans que gothiques; qu'il se pénètre, en

second lieu, dans les musées d'archéologie, de l'esprit des choses primitives, des combinaisons géométriques, des rosaces, des entrelacs, des capricieux encadrements des reliquaires, des sarcophages, des débris carlovingiens et mérovingiens, et même des bijoux barbares. Là gît un filon très peu exploité et très national d'ornemanisme. Je conseille aux jeunes gens de bonne volonté de regarder d'un peu près ces vieilleries vénérables. Elles leur inspireront des arrangements qu'ils sauront assouplir et diversifier par l'adjonction de fantaisies végétales et florales. Et nous aurons plaisir à les voir, au comble de civilisation où nous sommes, revenir vers nos lointaines origines, tendre la main à nos aïeux par delà les temps et mêler à l'observation passionnée de la nature un délicat et libre ressouvenir des éléments séculaires dont s'est alimenté notre génie.

Les lecteurs ne s'étonnent point aujourd'hui de cet ensemble de considérations austères. J'ai tenté de résumer nos aspirations et nos raisons, les moyens et les fins de nos arts utiles. Sachons, maintenant, ce que les Salons du Palais de l'Industrie et du Champ-de-Mars nous offrent, et qualifions succinctement les principales œuvres exposées.

(La suite au prochain numéro.) L. DE FOURCAUD.

LES VERRERIES DE M. ÉMILE GALLÉ

AU

SALON DU CHAMP-DE-MARS

(1892)

On sait avec quel sentiment de poésie subtile M. Émile Gallé, notre grand verrier de Nancy, exécute les décors de ses merveilleux cristaux. Il n'y eut pas un artiste qui, à l'Exposition Universelle de 1889, ne subît le charme de ce magicien du feu, de cet évocateur de chimères et de rêves, dont le génie sait combiner les matières les plus diverses pour leur faire exprimer par des nuances et des formes délicates ce qu'il y a de plus noble et de plus doux au monde, ce qu'il y a de mystérieux et de tendre au profond de l'âme humaine.

M. Émile Gallé parle, avec ses verreries, ses meubles et ses céramiques, une langue qui va au cœur de tous les artistes, de quiconque a en soi une intellectualité vivement exercée et une sensibilité quelque peu affinée. Mais sa technique, qu'il renouvelle d'ailleurs constamment, est assez compliquée, et tout le monde ne saisit pas du premier coup le symbolisme vaporeux qu'il concrétise dans la pureté de ses cristaux somptueusement colorés. Ses œuvres — vases ou coupes, flacons ou plateaux — ont un décor qui, comme la musique, ouvre à l'esprit l'immense espace où se jouent les caprices et les songes, mais qui ne précise rien et laisse la pensée flotter vaguement.

Aussi, est-ce une bonne fortune pour la *Revue des Arts décoratifs* de pouvoir offrir à ses lecteurs une sorte de catalogue explicatif, écrit par M. Émile Gallé lui-même, des œuvres de cristal qu'il expose cette année au Champ-de-Mars.

Ces descriptions n'avaient point été écrites pour être publiées. Mais nous commettons sans

CRISTAUX, PAR ÉMILE GALLÉ

remords, pour l'édification de nos lecteurs, qui nous en sauront gré, une indiscrétion que notre ami Émile Gallé voudra bien certainement nous pardonner. Imaginez un Mendelssohn ou un Schubert commentant en vile prose leurs mélodies et expliquant avec des mots ce qu'ils ont voulu exprimer avec des sons. C'est quelque chose comme cela, que les descriptions que voici, et l'on comprendra l'empressement avec lequel nous les insérons :

1° *Lampe en cristal violet aubergine.*

Grande pièce d'un somptueux violet nuagé de rouge sang avec éclats rubis. Végétations purpurines et livides, ciselées en vague relief. Bord coloré de rouge sombre, opaque à la flamme de l'ouvreau.

Le crépuscule aux fleurs mêlait ses améthystes.

SULLY-PRUDHOMME.

Monture faite d'une corolle renversée, en chêne palustre sculpté.

2° **Bulbe de lis.** — *Mousses et scarabées ciselés en terre émeraude et jaspe sur fond vert lichen.*

Inscription :

Ils contemplent les brins de mousse
Et les grains de sable, un par un...

SULLY-PRUDHOMME.

Un verrier considérerait sans doute cette toute petite pièce, au point de vue technique, comme une curiosité dans l'art du verre. Mais, malgré mes soins, le tour de mains dont je croyais être sûr ne m'a pas réussi.

En examinant cet objet à contre-jour, on voit que la matière a pris l'aspect de la chair pulpeuse des bulbes de lis : la teinte vert jaune, si éclatante et si douce.

3° **La Soldanelle des Alpes.** — *Cristal améthyste à couche neigeuse.*

La forme du vase est celle d'une capsule ou fruit de primulacée, avec ses dents renversées en dehors. Le verre est d'un violet bleu trouble, sa base est comme enveloppée d'une croûte de glace striée enfermant des mousses, des fleurs, des bulles d'air; les ciselures sont d'un violet plus azuré. Les petites soldanelles alpines ont percé le dur névé pour jouir d'une heure de soleil et de vie. Çà et là pendent des glaçons.

Plus d'une porte encore un capuchon de neige congelée, et déjà quelques autres ont laissé s'envoler leur frêle corolle de tulle lilas.

Cette pièce a été acquise par l'État pour le Musée du Luxembourg.

4° **La Myrtille.** — *Cristal brun moussu et noir pruineux.*

Branches de myrtille ciselées, feuilles dentelées par les insectes, tachetées par l'automne, et puis les baies au regard bleu, et cette légende :

Je me garde aux petits.

5° **Les Anémones de Pâques.** — *Cristal agatisé à ciselures mauves.*

A Monsieur Henri HIRSCH,

Le vase et son socle noir, comme arrosé de mauve pâle, sont faits d'un seul morceau.

6° *Comme dans les étangs assoupis dans les bois.*

Victor HUGO.

Cristal feuille morte et vert saule. La renoncule des bois.

La teinte grise verdâtre de l'intérieur de ce bol est due à une réaction métallique. J'ai mis en violacé les taches sous-jacentes qui m'ont fourni les motifs d'une étude en creux de la feuille si étrangement marbrée de la *renoncule des bois*, toute tachetée de blanc, de vert et de noir, comme un reptile. J'ai reproduit la panicule florale qui, encore en boutons noirs et velus, munie de ses folioles, a quelque analogie avec une mouche étrange. Semant ce motif sur le pourtour, j'ai accusé de plus en plus la ressemblance jusqu'à la figure d'une libellule moitié bête, moitié plante et voltigeant dans la nuit vers une nèpe qui, à demi sortie de la vase, guette sa proie.

Pièce acquise par l'État pour le Musée du Luxembourg.

7° **Sur un thème de Shakespeare** *(conte de Noël).*

Urne à quatre couches, cristal incolore transparent, puis rose demi-opaque, sardoine et noir. Sur un fond couleur de marron d'Inde, j'ai intaillé un grillon, une *sauterelle* déployant l'éventail rose de ses ailes plissées,

De menus ophrys font un gazon montagneux. Bordure de têtes de grillons et d'ophrys.

Je le dirai tout bas,
Si bas,
Que le grillon, là-bas,
Ne l'entendra pas.

SHAKESPEARE.

8° **Sur un thème de Baudelaire.** — *Flacon en cristal violacé. Algues et coquillages ciselés en pâtes multicolores.*

La pièce est montée sur un petit socle en ébène sculpté d'algues, de crabes et coquilles. Un bouchon d'ébène évidé au centre, en entrelacement de palmes marines semées de menus cabochons en pâtes de couleurs, suspend et laisse pleurer dans le flacon une larme de cristal.

O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,
Tous vous êtes jaloux de garder vos secrets.

BAUDELAIRE.

9° **Flore fossile.** — *Brun ciselé sur gris à gouttelette d'argent.*

Conifères en camées et intaillés.
Légende :

A des forêts qui ne sont plus.

SULLY-PRUDHOMME.

Socle en gayac sculpté forme de pomme de conifère.

Acquis par le Musée des Arts décoratifs.

10° **Herbe sous la glace.** — *Bol en verre verdâtre.*

Glacé d'argent. Végétations gravées et dans la pâte brindilles d'argent oxydé.

Car la tristesse de ma joie
Semble de l'herbe sous la glace.

MAURICE.

Acquis par M. Edmond Taigny.

11° **Fruit de véronique.** — *Flaconnet trilobé renflé en* capsule *de plante, avec son calice vert et en haut son* style, *qui est le bouchon.*

Gravé au trait, silhouettes de véroniques, gouttelettes d'émeraude et jade. Une des fugaces corolles s'est détachée de sa tige et fait une tache opaline.

En caractères microscopiques, la strophe exquise de la chanson de la véronique de Pierre Dupont :

Pour les simples cœurs
Qui, dans les traverses humaines,
Vont chercher les petites fleurs.

Acquis par M. Arthur Boucheron.

12° **Liseron d'octobre.** — *Vase ballonné, à col en limbe d'Ipomona.*

Ciselure d'agate arborisée. Base en cristal héliotrope, taillée à trois pieds, aux nervations plissées de fleurs de volubilis. Dessus des tiges couleur de jade, des graines agati-

sées, des feuilles amoureusement veinulées, une gouttelette à reflet d'opale. Une corolle de liseron d'un rose souffreteux. Des traînées de la brume tard levée, car déjà le premier gel est arrivé. Le dernier calice de la saison frissonne dans le cœur. Cette détresse implore le vague soleil. Sous le pied, une corolle détachée de son collier se contracte en plis perdus dans le profond cristal. Pour merci à qui le cueille, le liseron murmure le vers de Verlaine :

Vous vous êtes penché sur ma mélancolie.

Pièce acquise par l'État pour le Musée du Luxembourg.

13° **Les veilleuses d'automne.** — *Cristal transparent nuagé de bleu céleste et de rose changeants.*

Colchiques d'automne gravées en pâtes mauve et safranée.

Pièce acquise par l'État.

14° **Vase de tristesse.** - *Grand cornet en bleu troublé.*

Ancolies ciselées en relief. Quelques feuilles d'un vert chatoyant, des étamines d'or et d'argent, vapeurs montant de la base.

15° *Les grands bois et les champs sont de vastes [asiles.*
Alfred de Musset.

Urne ciselée en cristal purpurin ombré de vert. Sur le fond rose rougeâtre, nuagé des ombres des feuillages, un cadre de branches de hêtre décombantes avec les coques grises de leurs *fèves*. Le trou verdâtre et brun des couches sous-jacentes se modèle en un léger relief noyé dans le ton local et se fondant autour des inflorescences du toujours plus large et farouche *orelies fusca*, tant pourchassé, qu'on appelle en Lorraine : « la fleur de Pentecôte ».

Dans la pénombre verte filtrant de la feuillée vole la noctuelle, *la craintive*. Dans une sente, la silhouette lointaine d'un chevreuil qui cherche asile. Au loin, un crépuscule. Autour du pied se répète en bordure l'appel antique des proscrits : « Asile! Asile! »

CÉRAMIQUES

J'ai exposé deux poteries confectionnées aussi par moi.

1° **Corbillon en émail coulé.**

Plants de capillaires et de saxifrages intaillés sous le rideau de la cascade d'émail ruisselant.

2° **Fruit de pensée.** — *Petit vase flambé, à intailles, forme de capsule de pensée des champs.*

L'ornement, creusé au touret dans l'émail et la pâte, est un plant de pensée. Le petit socle repose sur trois pensées de bois des îles Sur les flancs j'ai gravé, au coupant du touret le plus fin, ces versiculets :

Vous dites que le vase sans la fleur
Est un calice sans corolle, un cœur
Tout nu, pauvre printemps sans aubépines.
Un vase est un beau fruit, non sans épines.
Et qu'importe le pétale envolé,
S'il fut ton aile, ô fleur sombre qui penses!
Tu laisses pensif qui tu as frôlé.
Un vase est un bon fruit plein de semences.

Émile GALLÉ.

1er Mai 1892.

LES FLEURS DANS LES APPARTEMENTS

ET

LEUR ROLE DANS LA DÉCORATION MODERNE

Nous voici au mois de mai, le mois des fleurs riantes et embaumées. N'est-ce pas l'occasion pour moi de poursuivre ici l'essai auquel la *Revue des Arts décoratifs* a fait naguère un si aimable accueil[1] sur les *Plantes vertes dans la décoration des appartements?* Si ces dernières ont pris un si grand rôle dans la parure de nos habitations modernes, que dira-t-on de la fleur vivante qui sous toutes les latitudes, dans tous les âges, n'a pas cessé d'être considérée comme le plus merveilleux élément d'ornementation qu'il soit possible de rêver!

Les fleurs! ce mot éveille en nous tout un monde de pensées. Ces êtres charmants séduisent notre imagination et apparaissent à nos yeux sous mille aspects. Là, elles sont disséminées dans les Sèvres et dans les Delft des riches habitations de la capitale; ici, elles décorent les châteaux seigneuriaux dont elles atténuent la sévérité. Elles sont l'ornement des intérieurs modestes et le rayon lumineux des humbles chambrettes. Elles parent délicieusement les cheveux et les toilettes des blondes ou brunes jeunes filles et jeunes femmes, et répan-

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, t. XII, p. 171.

Encadrement de page composé par M. Jules Castel.

dent enfin, comme dernier souvenir, leur parfum sur les tombes de ceux que nous pleurons.

Ce sentiment pour les fleurs a existé toujours. Il n'était pas de circonstances de la vie romaine où elles ne fussent employées, soit en couronnes, soit en guirlandes. Les adorateurs d'une divinité en ornaient son temple; les amants en paraient la maison de leur maîtresse; ceux qui offraient des sacrifices s'en couronnaient. Dans les repas, chaque convive portait ordinairement deux couronnes, l'une sur la tête et l'autre nouée autour du cou : la première avait, prétendait-on, la vertu de préserver de l'ivresse, et la seconde devait répandre un parfum délicat. Et, comme de nos jours encore le don du bouquet de bal d'une femme est pour un homme amoureux un présent inestimable, l'envoi de la couronne portée la veille était aussi le plus doux cadeau qu'une Romaine pût faire à son amant.

Nous savons qu'en France, au moyen âge, les chambres étaient décorées de verts rameaux; nous avons vu le comte de Foix se reposant dans une pièce transformée en bosquet. Il est peu probable que les fleurs n'aient pas été mêlées à ces feuillages; elles devaient sûrement animer, par l'éclat de leurs couleurs, la monochromie de la verdure. La violente satire de Henri III et sa cour, intitulée l'*Isle des Hermaphrodites*, constate que, dans ce monde efféminé, on avait l'habitude de joncher les parquets de fleurs variées. D'ailleurs les jonchées de roses qui, de tout temps, ont accompagné les processions, remontent aux périodes les plus obscures du moyen âge. Un usage non moins intéressant fut celui de la Cérémonie des Roses au temps du Parlement.

Les ducs et pairs de France, dit Sauval, et après lui Piganiol de La Force, dans sa *Description de Paris*, fussent-ils princes ou fils de France, étaient obligés, au printemps qui suivait leur nomination, de présenter des roses au Parlement. L'élu qui présentait ces roses faisait joncher d'herbes et de fleurs toutes les chambres, et donnait, avant l'audience, un magnifique déjeuner. Il venait ensuite dans chaque chambre, faisant porter devant lui un grand bassin d'argent plein de bouquets de roses et d'œillets.

On ignore l'origine de cette redevance, dit en terminant Piganiol de La Force, elle a cessé dans le siècle dernier sans qu'on puisse en fixer précisément l'époque.

François Ier, de galante mémoire, fait verser une somme assez ronde à « Olive Seincte, dame des filles de joye... » pour un bouquet qu'elle lui avait offert « au mois de may. » (*Dépenses secrètes*, 7 février 1537.) D'autre part, ce brillant monarque envoie des fleurs à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, et, dans les *Comptes de la Marguillerie* de cette église, il est fait mention d'une gracieuse profession complètement disparue, celle de chapelière de fleurs.

A Quentine, femme de Simon Munier, chapelière de fleurs, sept livres tournoys pour avoir par elle fourny les chapeaux et bocquet au jour du saint Sacrement, pour l'année 1544.

(*Comptes des Bastiments du Roy*, tome II, p. 289.)

Je ne m'écarte pas de l'ornementation, sujet principal de cette étude, en attribuant au bel art de la broderie une grande part de la passion si féconde pour l'horticulture, qui se manifesta au commencement du XVIIe siècle.

Car, comme l'établit fort bien Dangerville, c'est à l'usage de la broderie, qui, sous Henri IV et sous Louis XIII, était très à la mode dans les meubles et les habits, que

la nécessité d'avoir de belles fleurs pour les peindre en soies de diverses couleurs, fit naître la curiosité de rechercher et de cultiver les plantes rares sur les dessins desquelles les brodeurs de ce temps-là pussent travailler.

Il est certain que le goût des fleurs, appréciées pour leur beauté et leur agrément, se développe, à partir de 1650, avec une intensité à laquelle tous les chroniqueurs rendent un égal hommage. Il y avait, à la pointe de la Cité, un jardin remarquable dont le propriétaire, Jean Robin, était « simpliciste du roi ». Il vendait ses fleurs, mais refusait absolument d'en donner les bulbes, et les détruisait plutôt que de les partager. Guy Patin, qui n'avait rien pu obtenir de lui, l'appelait le « Dragon des Hespérides ». Robin, secondé par son fils Vespasien, prit une part active à la fondation du Jardin royal (aujourd'hui Jardin des Plantes). C'est à lui qu'on doit l'importation à Paris de la tubéreuse, cultivée alors en Provence et en Languedoc. Outre Jean Robin, quelques jardiniers fleuristes cultivaient de belles fleurs dans les faubourgs de la ville, entre autres, Billette, et au cul-de-sac Saint-Germain-l'Auxerrois, les frères Provençaux exposaient les oignons des hyacinthes orientales, des narcisses de Constantinople et de ces tulipes de Hollande qui inspirèrent un engouement critiqué par La Bruyère dans son chapitre de la *Mode :*

> Vous le voyez planté et qui a pris racine au milieu des ses tulipes et devant la Solitaire; il ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la voit de plus près, il ne l'a jamais vue si belle, il a le cœur épanoui de joie; il la quitte pour l'Orientale, de là il va à la Veuve, il passe au Drap d'or, de celle-ci à l'Agathe d'où il retourne enfin à la Solitaire, où il se fixe, où il se baisse, où il s'assit, où il oublie de dîner. Aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées; elle a un beau vase, un beau calice, il la contemple, il l'admire.
>
> Dieu et la nature sont, en tout cela, ce qu'il n'admire point; il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe.

Quelques hauts personnages de la cour avaient, sous Louis XIV, un grand luxe de jardins, ce qui fit dire à Olivier d'Ormesson, dans son *Journal* (t. I, p. 208), en parlant des maisons de campagne que MM. de Tubeuf, de Chandieu, de La Haye avaient à Issy :

> C'est une des magnificences de la France de voir les maisons des particuliers autour de Paris, tant elles sont ornées.

Les fleurs coupées jouaient aussi un grand rôle, et la conséquence de ce goût se manifeste dans la quantité de caisses, d'urnes et de buires en cristal et en métaux précieux, fabriquées spécialement pour contenir, à l'intérieur des palais, ce débordement de luxe floral. En avril 1651, le président Maison offre une fête au jeune roi, et, comme parure de ses salons, le généreux amphitryon fait disposer :

> ... Cent paniers de fleurs diverses,
> Jaunes, blanches, rouges et perses,
> Qu'on fit en mains lieux disposer
> Par où le Roy devait passer,
> Et les plus belles sur les tables,
> Pour les rendre plus délectables...

Et dans une fête que Philippe d'Orléans donne au grand roi, à Saint-Cloud :

La table était ovale, dit le *Mercure* (octobre 1678), elle comptait 25 couverts, et comme elle était fort large et que les officiers n'auraient pu mettre les plats dans le milieu, on l'avait remplie de fleurs d'une manière si propre, si galante et si pompeuse à la fois, qu'il est difficile d'en bien concevoir toute la beauté... La figure des fleurs changeait à chaque service : tantôt elles étaient dans une machine dorée, d'une invention agréable, tantôt dans des corbeilles d'argent, puis dans des vases ou des caisses de même matière, et quelquefois on les voyait meslées les unes avec les autres.

L'année suivante, Mme de Sévigné, dans sa lettre à Mme de Grignan (n° 454, t. V, p. 120), parle de la noce de Mme de Louvois, où elle a admiré « des brasiers de feu et de fleurs ».

Je pourrais citer encore beaucoup d'autres luxueuses ornementations de cette époque, que notre siècle tend à imiter et qu'il aura peine à surpasser.

Rien ne mérite plus d'être signalé, jusqu'au moment où J.-J. Rousseau cherche à se consoler de sa misanthropie par l'étude de la botanique. Il entraîne aussitôt le goût général vers les fleurs, qui deviennent à la mode. On les entoure de soins, le nombre en augmente; l'œillet d'Alexandrie est importé d'Italie, la rose de Bengale apparaît en même temps que la rose « moussue ». Le réséda égyptien est introduit un peu plus tard, et la rose pompon, découverte en 1735 sur le mont Afrique, près de Dijon, à ce que nous dit M. Feuillet de Conches dans ses *Causeries d'un curieux* (t. I, p. 263), vient s'ajouter aux coquetteries des femmes. Toutes ces fleurs entrent triomphalement dans les boudoirs et les décorations.

Si, au XVIIIe siècle, les fastes de l'argenterie royale sont loin d'égaler les merveilles du siècle précédent, par contre, l'amour des fleurs semble s'être accru. Il est peu de châteaux qui ne soient pourvus d'une serre, et un poète du temps, La Harpe, dans son *Encyclopédie poétique,* peut faire dire aux seigneurs, ses contemporains :

... Venez voir ma maison,
Le porphyre, l'émail, le stuc et le japon
Y brillent à l'envi : mes jardins et mes serres,
Mes bosquets, mes oiseaux, mes plantes étrangères
Et le choix de mes fleurs et leurs assortiments,
Du jardinier batave attestent les talents.

En 1774, Marie-Antoinette, à son tour, avec l'aide de Bernard de Jussieu, transforme et embellit encore les jardins de Trianon. Le grand botaniste André Thouin donne un nouvel essor aux importations, et les chrysanthèmes des Indes font leur apparition, mais à l'état simple, et laissant à l'avenir le soin de les rendre ce qu'ils sont de nos jours. Puis le fastueux Beaumarchais ouvre ses jardins sur le boulevard qui porte son nom, et enfin, l'impératrice Joséphine achève le triomphe des fleurs à sa résidence de la Malmaison.

Aucun progrès sous la Restauration et sous Louis-Philippe, où les bouquets, ronds, rococos et vulgaires, étaient formés par un amas de fleurs, entassées sans grâce et sans harmonie. Alphonse Karr parle de Lemichez comme ayant créé le premier « jardin d'hiver » rue des Trois-Couronnes, en 1866, et de M. Desprez, célèbre cultivateur de roses, mort à peu près à la même époque.

C'est d'un de ses semis, dit-il, qu'est venue cette belle rose couleur de cuivre, qu'on appelle Noisette Desprez et un assez grand nombre d'autres espèces.

Sous Louis XIV, on ne connaissait que quatre sortes de roses : la rose à cent feuilles, la rose blanche, la rose des quatre saisons et la rose jaune. Depuis, nous avons plusieurs centaines de la reine des fleurs.

Sa rose éclora tout à l'heure
Et l'on attend qu'elle ait souri;
Éclose, on attend qu'elle meure;
Elle est morte, une autre a fleuri.

(SULLY-PRUDHOMME.)

Le développement de l'ornementation intérieure par les fleurs commence surtout sous Napoléon III, et grandit tout à coup miraculeusement. Aujourd'hui, il y a des fleurs partout. Paris en parfume ses fêtes, ses salons, ses théâtres, ses tables, ses fiançailles, et en couvre pieusement ses morts. N'oublions pas la touffe de violettes qui orne le manchon de la jeune femme, le gardénia, qui fleurit la boutonnière des élégants, pas plus que le lis, la violette, la rose et... l'œillet rouge, symbole politique d'un jour!

Des départements tout entiers sont les parterres qui fournissent la capitale, où l'on peut compter une armée de fleuristes. De nos jours, quelques localités ont encore la spécialité de certaines plantes, mais il en vient presque de partout maintenant, et les noms si poétiques des villages de Fontenay-aux-Roses, Cendrieux-les-Bluets, Saint-Julien-les-Lis, Montfort-les-Bruyères, n'auront bientôt plus raison d'être.

Il est intéressant de se rendre compte de la provenance de toutes ces fleurs qui inondent Paris, et je trouve bon de signaler l'aspect des Halles dès quatre heures du matin. L'effet produit par ces montagnes de fleurs est merveilleux; les unes sont enlevées par les pauvres rouleuses de voiture (des milliers de bouquets de violettes sont ainsi emportés à travers Paris); les autres, fleurs aristocratiques, roses à longues tiges, lilas, boules de neige, etc., sont disputées par les divers fleuristes, dont le nombre s'élève aujourd'hui à près de quatre cents. Ceux-ci les transportent dans leurs voitures respectives et les déposent dans des caves préparées *ad hoc,* où elles peuvent, sans inconvénient, séjourner plusieurs jours avant de reparaître enrubannées. Les moins fraîches servent à confectionner les couronnes et les corbeilles de prix modérés. Ensuite, le moment vient de parer la montre. Celle qui est chargée de cette ornementation — quand le maître ou la maîtresse du magasin ne prennent pas eux-mêmes ce soin — est une artiste d'un mérite exceptionnel et largement rétribuée; on l'appelle « la coloriste ». Elle possède tous les raffinements et toutes les élégances dans le choix des teintes. Le lilas offre à lui seul plus de vingt nuances et une gamme savante de dégradations, allant du mauve foncé au blanc laiteux, en passant par les délicates variétés du mauve Louis XV et du lilas Charles X. Cette coloriste émérite a remplacé la « toupillonneuse », monteuse des bouquets d'autrefois. On se rappelle la pauvre fleur traversée alors par un fil de fer et mourant, au bout de quelques heures, du coup de croc hameçonnant ses pétales.

Cette métamorphose a été spirituellement appelée le « 89 de la fleuriste moderne ».

De nos jours, on cherche à prolonger la vie des fleurs, et on a le grand mérite de donner aux bouquets un aspect approprié à leur destination. On devine que celui-ci, composé de violettes en grappes mêlées à des roses reines, se détachera délicieusement

dans les cheveux d'une blonde jeune fille, et que cet autre, formé de lilas blanc et d'Isabelle Nabonant, fera ressortir la chevelure d'ébène de telle jeune femme; ce bouquet de corsage, qui réunit harmonieusement des roses-thé et des violettes de Parme, siéra parfaitement à une femme âgée, et ces cyclamens variés sont tout indiqués pour une marquise aux cheveux blancs. Les fleuristes de nos jours ont, au plus haut degré, l'intuition de ces délicatesses.

Les fleurs qui tombent du sein d'une jolie femme, en Europe comme en Orient, ne sont jamais muettes.

(A. de Musset.)

Quel talent il faut pour combiner cette exposition, chatoyante comme la palette d'un peintre! La couleur vibrante y est largement étalée à côté des teintes neutres, nécessairement sacrifiées à l'effet; dans l'ombre, les azalées en boules et les feuillages éteints des rhododendrons laissent l'attention du passant se fixer exclusivement sur les roses, dont les gerbes étagées se répercutent dans les glaces : les éclatantes *Jacqueminot,* les langoureuses *Maréchal Niel,* les orgueilleuses *Paul Néron,* les suaves *Souvenirs de la Malmaison,* les odorantes *Gloires de Dijon,* les glorieuses *France,* les superbes *Baronne de Rothschild,* les délicates *Capitaine Christy,* les régulières *Isabelle Nabonant,* les *Reines « chauffées »*, etc., rivalisent d'éclat et de finesse. Au milieu de ces groupes délicieux, dans un vase élevé, des *Odontoblossum,* ces admirables grappes d'orchidées, sont réunis, mêlés aux *Népenthes* et aux *Cypripedium Chantini* (sabot de Vénus), ou bien s'élancent les tiges d'une gerbe de boules de neige, naissantes, verdâtres, aux têtes élégamment penchées. Enfin parmi des *Adiantum* et des *Fougères,* formant un tapis de verdure, se détachent les muguets, auxquels les violettes joignent leur parfum et leur discrète couleur. Les tulipes revendiquent aussi leur place dans un angle, où leurs belles couleurs se marieront à l'ensemble de ce paradis terrestre.

Moi, je suis la tulipe, une fleur de Hollande;
Et, telle est ma beauté, que l'avare flamand
Paie un de mes oignons plus cher qu'un diamant
Si mes fonds sont bien purs, si je suis droite et grande.

Mon air est féodal et, comme une Yolande
Dans sa jupe à longs plis étoffée amplement,
Je porte des blasons peints sur mon vêtement :
Gueules fascé d'argent, or avec pourpre en bande.

Le jardinier divin a filé de ses doigts
Les rayons du soleil et la pourpre des rois
Pour me faire une robe à trame douce et fine.

Nulle fleur du jardin n'égale ma splendeur,
Mais la nature, hélas! n'a pas versé d'odeur
Dans mon calice, fait comme un vase de Chine.

(Théophile Gautier.)

Voyez aussi, dans cette autre montre, ce bouquet destiné à une quêteuse, celui-là, de fleurs d'oranger, et cette ravissante corbeille blanche, enrubannée et voilée de tulle, dont une jeune fille respirera le parfum envahissant, avant la bénédiction nuptiale. A l'intérieur, vos yeux seront éblouis par ces immenses gerbes de lilas mêlés de rubans écarlates, et fascinés par l'élégance de ces jardinières et de ces vasques, garnies toutes diversement. Lachaume, je le répète, a un goût particulier et en aucune façon *banal* pour ce genre de décoration. J'ai admiré chez lui un composé adorable d'azalées nuancées du rouge au rose; une encoignure tout en primevères de la Chine, blanches et dahlia, de l'effet le plus harmonieux, et enfin, des bambous montés d'orchidées artistement assorties de formes et de teintes.

(A suivre.) GILBERTE.

BUCRANES

(Suite.) [1]

III

Cette disposition fatale du bucrâne dura tant que fut méprisé tout ce qui peut rappeler un culte ou des usages devenus odieux, tant que la sombre nuit des invasions eut tout environné de ténèbres, tant que l'on ne songea qu'à l'intolérance et aux passions violentes et qu'alors les livres et les monuments anciens furent inconnus, dédaignés ou incompris, malgré la protection dont les entouraient quelques princes. Il en est ainsi jusqu'aux premiers réveils de l'esprit humain et de la société, dégagée enfin des superstitions ridicules. Mais aussitôt après les années de transformation, après la période des Précurseurs, dès qu'au début de la grande Renaissance italienne, au xve siècle, on se mit avec fièvre à l'étude des auteurs et des antiquités classiques, et que l'on rechercha avidement, comme des modèles, tous les restes et jusqu'aux moindres bribes des productions de la Grèce et de Rome; alors, presque tout à coup, on négligea les plantes et les fruits que l'on avait autour de soi pour former des ornements, et à leur place on introduisit dans la décoration les éléments anciens récemment découverts. On alla même jusqu'à leur donner avec persistance la première place, sans se préoccuper le moins du monde du sens qu'ils pouvaient avoir, du symbole dont ils étaient revêtus, du rang qu'ils devaient tenir, du milieu dans lequel il fallait les mettre de préférence. Ce fut un engouement sans bornes pour toutes ces trouvailles élégantes, capricieuses ou pittoresques. Chacun les employait à l'envi, ces guirlandes, ces postes, ces méandres, ces sphinx, ces dauphins, ces attributs et ces arabesques, ces mille créations charmantes de l'art gréco-romain. Bien entendu, comme ses congénères, le bucrâne, lui aussi, fut accueilli parfaitement et semé à droite et à gauche, un peu

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XII, p. 269.

partout, sans souci le plus souvent de la convenance, au cimetière, à l'église et au palais, sur des portes et des colonnes, dans des encadrements et frontispices de livres, sur des faïences, des bronzes, des chapiteaux, etc.

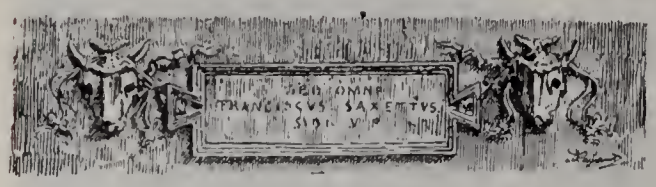


Fig. 16.
Fragment du tombeau de Sasseti, à Florence.

Si on se rappelle parfois qu'il faisait partie de certaines frises et qu'il est bon de le placer en cet endroit; si, après avoir pillé la Via Appia pour donner les tombeaux antiques à de nouveaux morts, on se souvient également qu'il est le décor, pour ainsi dire obligé, du sarcophage, comme l'a fait Giulano da San Gallo pour le monument de Sasseti dans l'église de la Trinité à Florence (fig. 16), presque toujours, entre les mains des artistes ingénieux et féconds, le bucrâne n'est plus qu'un ornement pur et simple, sans signification, qu'on emploie à tout propos, qu'on a dans la main et que l'on utilise au même titre qu'une rosace, une feuille d'acanthe, un mascaron ou une chimère. On est censé le savoir par cœur, et le résultat est bien des fois quelque chose de conventionnel, dans le genre de celui que nous montre la bande inférieure d'un manuscrit italien appartenant à la Bibliothèque nationale (fig. 17). Son aspect est-il trop sévère ou trop sec, on lui ajoute quelques riens, on le pare de brindilles (fig. 18, tête de page de l'édition italienne du songe de Poliphile), de colifichets, de perles, de fleurs, de feuilles ou d'étoffes; on cherche sobrement à le rendre un peu coquet. D'autres fois, franchement réaliste, le décorateur vient encore ajouter à l'horreur du sujet en l'agrémentant de serpents (fig. 19, dessin de Nicoleto de Modène). Enfin, dans pas mal de cas, on donne libre carrière à la qualité maîtresse du moment, à l'imagination, et on le dénature par des soustractions plus ou moins nombreuses ou par des additions bizarres jusqu'à en faire une chose fantasque et impossible, ne rappelant que de loin un être existant ou disparu.

Fig. 17.
Ornement d'un manuscrit italien.

Fig. 18.
Tirée du Songe de Poliphile.

Fig. 19.
Dessin de Nicoleto de Modène.

A partir de ce moment, ce motif décoratif se retrouvera chez tous les peuples qui ont suivi l'Italie dans son mouvement de rénovation et se sont inspirés de ses productions si plaisantes et si nouvelles. Avec beaucoup de types élémentaires, comme lui sauvés de l'oubli, le bucrâne a passé les monts et les mers; il s'est répandu en Espagne, en France et en Allemagne; partout il a été accueilli avec empressement par les sculpteurs, les peintres, les céramistes et les dessinateurs, particulièrement pendant le XVIe siècle. De plus, partout il a été employé dans les mêmes circonstances,

Fig. 20.
Carreau de revêtement en faïence.

de la même manière et avec les mêmes petits ornements qui le décorent. Comme nous aurons occasion, par la suite, de montrer de nombreux spécimens, nous nous bornerons maintenant aux trois petits exemples ci-joints : l'un est un carreau de revêtement provenant d'Espagne (fig. 20), tiré des carrelages historiés de M. Guillon; l'autre est emprunté à un livre d'Heures par Geoffroy Tory (fig. 21), et le troisième provient d'une frise d'encadrement de page composée par Hans Holbein (fig. 22).

Fig. 21.
Tiré du livre d'Heures de Geoffroy Tory.

Une fois cette belle époque artistique et fantaisiste passée, le bucrâne ne se montre plus qu'à de rares intervalles, il ne revient, par-ci par-là, que par réminiscence sous les doigts de quelques artistes. D'ailleurs il n'est plus de saison au XVIIe et au XVIIIe siècle. Que viendrait-il faire, ce chevalier de la triste figure, soit au milieu des richesses excessives et grandioses d'un Louis XIV, soit parmi les délicatesses enrubannées et les mille fleurs légères semées à profusion pendant les triomphes coquets de la Pompadour et de la Duthé, pendant les élégances raffinées de la cour de Marie-Antoinette? Sa sévérité antique le fait mettre de côté; son aspect lugubre et d'un autre âge veut qu'on l'abandonne et le mette à l'index. Il est presque oublié et c'est par exception qu'il se montre dans quelques créations qui ont la prétention d'être grecques ou romaines ou qu'un artiste chercheur comme sir William Chambers le fait entrer dans des projets de pavillons monumentaux pour jardins ou cimetières, dernière tentative peut-être pour maintenir dans la décoration des édifices cet ornement sur son déclin.

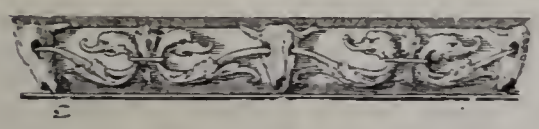


Fig. 22.
Encadrement de page de Hans Holbein.

Son symbolisme ne nous touche nullement aujourd'hui : le temps a changé tout cela. Aussi, si ce n'est dans des travaux de reconstitution ou dans des dessins faits pour accompagner un texte se rapportant au passé ou visant à l'effet antique, où le placer maintenant? Tout au plus dans une décoration de boucherie ou d'abattoir; encore aimera-t-on mieux et avec raison, ma foi! des têtes naturelles ou des bêtes entières. Voudrait-on même ne voir en lui qu'un caprice, une originalité comme les Italiens du XVe siècle, qu'à moins de recherche de style il siérait fort peu et ne répondrait nullement à nos aspirations modernes, à nos besoins de souplesse et de gracieux, pour ne point parler de nos heureuses recherches de nouveau et de jeune à tout prix. J'avoue que j'ai peine à être satisfait et beaucoup avec moi, à la vue d'une frise composée de bucrânes alternant avec de lourdes rosaces, le tout placé sur une cassette, comme l'essai en a été fait par un professeur de Stuttgard. Cependant, nous n'avons pas la prétention de rayer définitivement le bucrâne de la liste des ornements anciens susceptibles d'être employés; nous serions au contraire fort satisfait de voir rajeunir ce vieux type en l'arrangeant à la moderne, en lui donnant une autre allure, si cela est possible. Mais nous doutons fort du succès, et jusqu'à preuve du contraire on peut dire que le règne de cet ornement, jadis si florissant, est fini, il ne fait plus partie que du domaine de l'archéologie.

Fig. 23.
Dessin de Ducerceau.

IV

Lorsqu'on cherche à se rendre compte des différentes façons dont le bucrâne, à toutes les phases de son histoire, a été placé par les artistes dans leurs manifestations diverses, œuvres terminées ou projets, on arrive sans peine à remarquer qu'ils l'ont employé soit *seul*, soit *alterné* avec un motif plus ou moins important, soit enfin comme *support* et *lien d'attache*.

Fig. 24.
Bandeau de cheminée par Philibert de l'Orme.

Peint ou sculpté seul sur un objet, un tombeau, un autel, un temple, ce type élémentaire à Athènes et à Rome est particulièrement un rappel de sacrifice; c'est dès lors un emblème et un symbole, comme nous l'avons déjà longuement raconté. Tel on le voit figurer sur une grande quantité de stèles funéraires, de pierres d'immolation, d'instruments sacrés, d'autels tauroboliques, etc., qu'il consacre et dont il indique le but ou la fonction, tout en leur servant de décoration sobre et suffisante. C'est ainsi également que fort souvent il accompagnera une scène, tantôt religieuse, tantôt funèbre, ou bien encore une allégorie comme sur le Vase de Darius (Musée de Naples), dont le registre supérieur porte un bucrâne, reste d'offrande à l'Hermès d'Aphrodite, suspendu entre l'Asie personnifiée et la Tromperie aux serpents sifflant la haine. Plus tard, lorsque aucune idée ne se rattachera à sa présence, seul il deviendra entre les mains du décorateur une ressource pour meubler un vide, pour marquer un centre, pour appeler l'attention sur un axe de composition, exemple : le milieu d'un entourage par Ducerceau (fig. 23); la partie médiane d'un bandeau de cheminée composé par Ph. de l'Orme (fig. 24).

Quoique par sa présence, cette tête de victime, mise en évidence, parlât assez aux yeux et fût largement comprise de tous, les anciens ont cru devoir la répéter plusieurs fois pour appuyer plus fortement sur l'idée représentée, pour lui donner plus de poids et frapper davantage le spectateur. Mais, avec eux, cette répétition n'est point une suite ininterrompue, une succession fatigante sans profit, c'est une répétition savante mitigée par le retour périodique d'un autre motif qui repose du premier et le fait valoir par l'alternance. Ainsi faisaient les Égyptiens sur les plafonds de leurs hypogées où les bucrânes alternaient avec les enroulements variés et la fleur éclatante du lotus; ainsi agissaient les Grecs et les Romains dans les frises de certains temples doriques, où les bucrânes sculptés dans les métopes alternaient avec les triglyphes (fig. 25); ainsi le décorateur de la tombe étrusque dei Rilievi à Cervetri semble se conformer à un usage établi lorsqu'au-dessus de la porte d'entrée, pour compléter le sacrifice des funérailles, il sépare deux têtes de taureaux par une patère à libations.

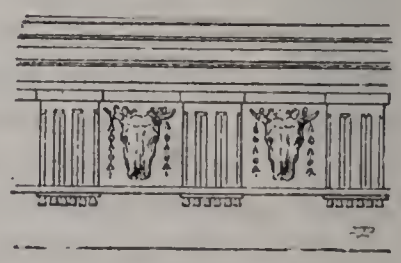


Fig. 25.
Frise d'un temple antique.

Dans certains cas cette alternance se complique : au lieu d'être faite à l'aide de deux éléments, elle est engendrée par trois motifs différents et quelquefois plus. Souvent on trouve chez les anciens et pendant la Renaissance la frise scandée par les triglyphes, ornée dans les métopes de bucrânes alternant avec des rosaces (fig. 26, couronnement de porte au château de Bornazel, Aveyron), avec des cartouches ornées (fig. 27, cheminée Henri III au musée de Cluny), et autres ornements; parfois même dans des œuvres qui tirent tout leur effet de la simplicité et de l'harmonie de la construction, le bucrâne alterne modestement avec une métope polie.

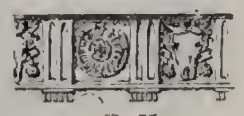


Fig. 26.
Couronnement d'une porte.

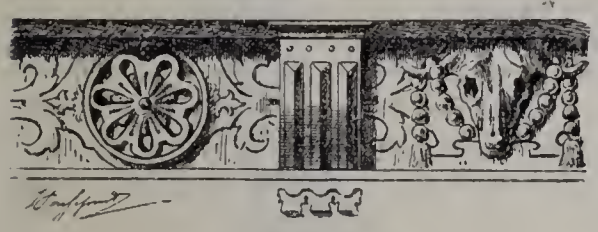


Fig. 27.
Cheminée Henri III. *(Musée de Cluny.)*

Cette liberté dans la présentation des détails, dans le placement des accessoires, liberté si bien comprise des architectes grecs, a permis à Hittorf, dans sa restauration du temple d'Empédocle à Sélinonte, de rester absolument dans la donnée antique et de faire œuvre de maître ancien, tout en ne décorant de bucrânes que deux des métopes de la face principale.

C'est toujours pour satisfaire cet insatiable besoin de variété dans l'unité que, lorsque les monuments de style ionique ou corinthien devaient être ornés de bucrânes, ils étaient eux aussi décorés par une double répétition, par une alternance encore plus recherchée que la première et plus conforme à la richesse de l'édifice. Alors les bucrânes étaient régulièrement distribués dans le champ de la frise des temples ou placés aux angles des autels, et les triglyphes de l'ordre sévère, devenus inutiles, étaient remplacés par d'élégantes guirlandes bien fournies de fleurs et de fruits, dont les festons souples et onduleux reliaient gracieusement toutes les têtes. Dans ce cas les restes des victimes jouaient un double rôle : non seulement elles devenaient de véritables supports intersécants, parfaitement appropriés et résistants, mais encore par leur calme, leur rigidité et leur ensemble triangulaire, elles contrastaient à merveille avec le mouvement, le semblant de laisser-aller et les renflements ondoyants du second motif. Ce genre, particulièrement affectionné, est représenté par des exemples nombreux et variés qui rentrent tous dans les types déjà connus du trépied de bronze et de la stèle romaine, auxquels on peut ajouter un fragment de la riche frise du sanctuaire de Balbec (fig. 28).

(A suivre.) JULES PASSEPONT.

Fig. 28.
Frise du sanctuaire de Balbec.

A propos des fêtes de Pâques : les fleurs et les œufs.
L'Art décoratif et les diverses expositions ouvertes en ce moment ; la critique et la section des objets d'art au Champ-de-Mars.
Les figures symboliques sur les voitures des chemins de fer.

Les fêtes de Pâques que nous venons de traverser ont eu leur écho aux vitrines de nos fleuristes. Tous les Parisiens ont pu voir sur les boulevards les merveilleux bouquets disposés en forme d'œufs, chefs-d'œuvre de goût et de grâce odorante, qui y ont étalé durant toute une semaine le prestige de leurs éblouissantes colorations. Que d'ingéniosité et d'habileté, que d'art et de sentiment dans ces trop éphémères productions où se révèlent les qualités d'exquise élégance du génie français! Pourquoi ces œufs de fleurs ont-ils une existence si courte? Pourquoi la musique délicieuse de leurs nuances subtilement combinées éveille-t-elle des sensations si vaporeuses qu'après en avoir joui c'est à peine si l'on peut dire de quoi le charme en est fait?

Jadis, la vieille coutume d'offrir des œufs de Pâques fut pour nos artistes des prétextes à des décorations dont se délectait la société aristocratique avide de toutes les élégances. Nous ne sommes plus au temps où la fille du souverain recevait des œufs peints par Watteau. Nous ne voyons plus des œufs comme celui dont parle Amédée de Ponthieu dans son livre sur les fêtes légendaires, qui coûta plus de 20,000 francs et qui fut donné à un infant d'Espagne. Il était en émail blanc ; sur les parois de l'intérieur, on avait gravé le texte

de l'Évangile du jour de la Résurrection, et, par un mécanisme ingénieux, un petit coq, logé dans cette jolie cage, chantait douze airs différents de douze opéras à la mode.

Aujourd'hui les œufs de Pâques créés par l'industrie n'ont point pareille valeur artistique. Nous n'avons plus de tels raffinements de goût. On en fait encore en nacre, en émail; on leur donne l'aspect de bijoux microscopiques en or ou en argent. Mais nos peintres ne s'amusent pas, comme Watteau, à les orner de gentillesses.

Pourtant, dans certains pays étrangers, comme en Allemagne, en Amérique, l'œuf de Pâques semble prendre une place imprévue et importante dans l'imagerie comique. Un de nos confrères, M. John Grant-Carteret, dans le dernier numéro de la *Revue encyclopédique*, nous donne à cet égard des renseignements intéressants. Citant le *Harper's Bazar*, il nous dit qu'à New-York on fait des arbres de Pâques comme on fait des arbres de Noël, et que les coquilles d'œufs, couvertes de peintures, servent à imiter les têtes de toutes sortes de personnages dans des attitudes plus ou moins amusantes. « Ainsi, apparaissent Paddy l'Irlandais avec sa pipe, les jeunes Écossaises aux cheveux blond cendré, les vieilles filles aux rubans flottants, des laitières en chapeaux de paille, des bébés pleurnichards avec des bonnets lacés, des soldats, des marins, des petites bonnes françaises et même Buffalo-Bill. A un clown on peut mettre un chapeau pointu et des taches rouges triangulaires sur les joues. Les religieuses s'obtiennent de la manière la plus facile, en pliant un morceau de mousseline blanche, puis un carré de crêpe noir autour de l'œuf. Et pour faire plaisir aux enfants, on fabrique des quantités de Santa Claus à bonnet rouge (c'est le saint Nicolas des Américains). Les surprises, entrées par une étroite ouverture dans le chapeau, le dépassent légèrement. »

Aurons-nous aussi en France des œufs à figures? Nos grands hommes politiques bénéficieront-ils de la gloire de voir consacrer leur peu durable réputation par de fragiles coquilles? C'est là un point qui nous intéresse peu. Ce qui nous charmerait, ce serait que les œufs de Pâques donnassent à nos artistes, à nos industriels, l'idée de faire avec des matières précieuses des chefs-d'œuvre comme ceux que nous avons admirés ces jours derniers chez les fleuristes.

***

L'ère des expositions, qui a commencé au mois de février, bat son plein à Paris en ce moment, et il y a beaucoup à y glaner au point de vue de l'Art décoratif. Non, certes, que les chefs-d'œuvre y abondent; mais elles témoignent d'un mouvement dans les recherches et les idées qu'il est intéressant de noter.

Après les aquarellistes et les pastellistes, après le Salon de la Rose † Croix et celui du Noir et Blanc, c'est l'exposition de photographie, ouverte dans l'ancienne galerie de sculpture, au Palais des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars; c'est l'exposition des graveurs, inaugurée chez Durand-Ruel, il y a quelques jours, et où triomphe, avec quelques compositions décoratives du plus étonnant rendu, le maître Henri Guérard, celui-là même dont nous entretenait naguère, ici même, notre collaborateur Frantz Jourdain; c'est l'exposition des *Procédés d'impression dérivant de la photographie*, organisée du 2 au 25 mai, dans les salons du Cercle de la Librairie... Que sais-je encore!

Nous ne parlons pas du Salon annuel des Champs-Élysées et de celui du Champ-de-Mars dont M. L. de Fourcaud commence aujourd'hui le compte rendu pour les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*. Mais, à propos de cette dernière, une réflexion s'impose : tous les critiques d'art dont l'opinion compte — MM. de Fourcaud, dans le *Gaulois*; Roger Marx, dans le *Voltaire;* Gustave Geoffroy, dans la *Justice;* Arsène Alexandre, dans l'*Éclair;* Gœtschy, dans le *Matin,* etc., — ont consacré la fleur de leur écriture à la section des objets d'art. »

Ils lui ont donné le pas sur les tableaux et les statues. Ne voyez-vous pas là un symptôme? En vérité, il faut le répéter, les temps sont proches où un homme n'osera plus se dire « artiste » s'il se spécialise dans la toile de genre ou le modelage des nymphes.

Enfin, nous allons avoir encore les expositions de Lille et de Tours, consacrées toutes

deux à l'Art décoratif, l'une pour le présent et la seconde pour le passé. Nous ne manquerons pas de nous en occuper.

Puisque nous venons de dire un mot du Salon du Champ-de-Mars, ajoutons ce renseignement qui n'a point encore été publié dans les gazettes quotidiennes : le matin même du jour de l'inauguration, et avant que les portes aient été ouvertes, M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, faisait, au nom de l'État, pour 8,000 francs d'acquisitions dans la seule section des objets d'art. Il choisissait les plus beaux des merveilleux grès de Carriès — le vrai triomphateur de ce Salon — ainsi que quatre ou cinq cristaux magnifiques d'Émile Gallé, de Léveillé ; des céramiques de Delaherche et de Chaplet, etc. M. Roujon, semble-t-il, est de ceux qui parlent moins qu'ils ne savent agir. Bravo pour son initiative!

***

L'auteur du *Livre des Collectionneurs*, M. Maze-Sencier, qui vient de mourir, a légué au Musée Carnavalet une très curieuse collection de tabatières historiques populaires : environ deux cents pièces de la Révolution, de l'Empire, de la Restauration et du règne de Louis-Philippe. Il y en a dans le nombre de fort jolies, bien que l'intérêt de la plupart soit surtout historique. Elles sont exposées dans une vitrine qui est proche de la série des pipes historiques achetées en 1889.

***

Signalons, d'autre part, l'inauguration à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de la salle contenant les collections de livres et gravures laissées par M. Lesoufaché. Il y a là des trésors pour les artistes de l'industrie, et nous ne saurions trop recommander à ces derniers de pratiquer quelques fouilles intelligentes dans cet amas de documents précieux et rares réunis par l'homme de grand goût que fut le généreux donateur.

La *Revue des Arts décoratifs* publiera certainement une étude sur cette collection pour faire suite aux indications insérées dans notre recueil, il y a trois ou quatre ans, par M. Georges Duplessis, sur les dessins et décorations qui se trouvent au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Déjà nous avons commencé ce travail, qui demande beaucoup de soins et de temps. Le savant bibliothécaire, M. Eugène Müntz, nous a accordé, il y a plusieurs mois, toute facilité pour cette entreprise.

***

Avez-vous entendu parler de l'ingénieux système de plaques décoratives qu'on a expérimenté il y a huit jours sur les wagons de chemins de fer? Voici ce qui en est :

On sait que l'un des inconvénients dont se plaignent souvent les voyageurs, c'est de ne pouvoir, surtout la nuit, reconnaître, lorsqu'ils descendent pour un moment aux gares, le wagon dans lequel ils ont élu domicile. Il y a peu de personnes qui songent à prendre note des numéros d'ordre inscrits à l'intérieur et à l'extérieur des voitures. On n'a donc d'autre ressource que de remarquer le visage des compagnons avec lesquels on fait le trajet. Et la méthode n'est pas infaillible.

C'est ce qui a suggéré à un inventeur, M. Édouard Cros, l'idée de suppléer à l'insuffisance du numéro, signe obscur, abstrait et fugitif, par une image claire et concrète, impérieusement sensible au regard. Il a donc obtenu l'essai d'un système de plaque de tôle émaillée en blanc, sur laquelle une image découpée ou ajourée apparaît en noir par contraste. Cette plaque est disposée, à la partie supérieure et au milieu de la voiture, de façon à bien se voir, même la nuit, dans les gares. Le sujet découpé ou ajouré dans la plaque de tôle émaillée peut être un personnage, un animal, un arbre, un fruit, une fleur, un meuble, un ustensile, un instrument industriel, agricole, militaire, etc. Il peut être de même emprunté aux régions que traverse le voyageur et représenter les objets ou les monuments les plus populaires de ces contrées.

Cette innovation est-elle applicable, administrativement parlant, par les Compagnies de chemins de fer? A vrai dire, j'en doute un peu. J'ai cru devoir néanmoins la signaler en passant, parce qu'elle me paraît absolument rentrer dans le programme pour lequel nous combattons : l'Art appliqué à tous les besoins de la vie. Seulement, il faut qu'on nous donne des images réellement empreintes d'un caractère d'art, sans quoi nous demanderons qu'on nous rende les wagons avec des numéros.

JUDEX.

COURRIER DE L'ETRANGER

ALLEMAGNE

Une École d'Art décoratif a Nuremberg. — La Chambre des députés de Bavière vient de voter une somme de 900,000 marks pour la construction d'une École d'Art décoratif à Nuremberg. Les bâtiments existants étaient notablement insuffisants, et un agrandissement était absolument nécessaire. La ville de Nuremberg a fait l'achat du terrain où sera construite la nouvelle école.

Le Musée des Souvenirs et le maréchal de Moltke. — On vient de placer au Musée des Souvenirs, à l'arsenal de Berlin, une partie des objets ayant appartenu au maréchal de Moltke. La pièce la plus remarquable est, sans contredit, l'épée que le maréchal portait pendant les campagnes de 1866 et de 1870. Cette épée lui avait été donnée par le Prince royal en 1858, à l'occasion de l'anniversaire de son mariage. A côté d'elle figureront quelques-unes des décorations portées par le maréchal.

L'empereur Guillaume II a décidé qu'un monument commémoratif en son honneur serait élevé au confluent de la Moselle et du Rhin. Un concours est ouvert pour le choix du monument. Une somme de 500,000 marks sera affectée à cette construction. Trois prix seront décernés aux meilleurs envois, l'un de 6,000, l'autre de 4,000, et le troisième de 2,000 marks. — *Zeitschrift der bayerischen Kunstgewerbeverein.*

ANGLETERRE

Le nouveau sceau irlandais. — M. Allan Wyon, graveur en chef de la couronne d'Angleterre, vient d'exécuter un sceau nouveau pour l'Irlande. L'ancien sceau étant usé, il a fallu songer à le remplacer. On sait que le sceau de l'Irlande ressemble à celui de l'Angleterre, avec cette différence que, sur l'exergue, il porte une harpe avec feuilles de trèfle au lieu d'un trident et de branches de chêne.

On vient de placer dans l'église libre de la Trinité, à Aberdeen, une magnifique rosace de dix pieds de diamètre, en mémoire du Révérend David Simpson, ancien ministre de cette église. Cette rosace, qui sort des ateliers de MM. Gordon et Watt de Woolmanhill, est le premier ouvrage de cette espèce fabriqué par cette maison. Elle se compose de huit secteurs aboutissant à une petite rosace centrale. Dans cette rosace centrale se trouve le buste du Sauveur entouré d'une guirlande de lauriers; dans les huit secteurs on voit les quatre évangélistes séparés alternativement par des lis blancs, emblèmes de la pureté. Tout cet ensemble est d'une couleur douce et harmonieuse. Les teintes sont vives sans être nullement criardes cependant. Lord Mouret Stephen a trouvé, paraît-il, cette rosace si belle qu'il en a commandé une analogue à MM. Gordon et Watt pour l'église libre de Dufftown, sa ville natale.

On vient de placer dans l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste, près de Manchester, une chaire élevée à la mémoire du Révérend Carter, ancien vicaire de l'église. Cette chaire est en albâtre veiné de rouge, le soubassement est en pierre de Hopton Wood. Autour de la chaire sont trois niches ornées de colonnes de marbre vert; dans celle du centre se trouve la

statue de saint Jean avec son aigle, le tout en magnifique albâtre blanc. Cette chaire, dont le dessin est dû à M. Medland Taylor, architecte de l'église, est fort belle et d'un effet décoratif très heureux. — *The Furnitur Gazette.*

BELGIQUE

Le plus gros diamant du monde se trouve actuellement à Anvers. Il pèse, parait-il, 474 carats; sa longueur est de 7 centimètres et sa plus grande épaisseur de 475 millimètres. Lorsqu'il aura été taillé, il pèsera encore 200 carats, et la plus grande des faces aura environ 4 centimètres carrés. Lorsqu'il sera terminé, il occupera, au point de vue de la grosseur, la seconde place parmi les diamants connus. Le premier est le « Grand Mogol », qui appartient au schah de Perse et pèse 280 carats. La valeur du diamant d'Anvers ne peut encore être déterminée; il faut attendre que la taille soit terminée pour qu'on puisse juger de sa limpidité. Le travail de la taille sera fort long et fort coûteux; le prix s'élèvera certainement à plusieurs centaines de mille francs.

ITALIE

On a récemment inauguré, à la basilique de Saint-Jean-de-Latran, le tombeau du pape Innocent III, élevé par ordre de Sa Sainteté Léon XIII. Le sarcophage en marbre blanc porte la statue couchée du pontife. Un bas-relief représente saint Dominique et saint François aux côtés de Jésus-Christ; deux autres statues représentent la Science et la Croisade.

Le pape Léon XIII, le restaurateur de Saint-Jean-de-Latran, a réservé pour son propre tombeau l'emplacement qui est le pendant de celui-ci. — *Revue de l'Art chrétien.*

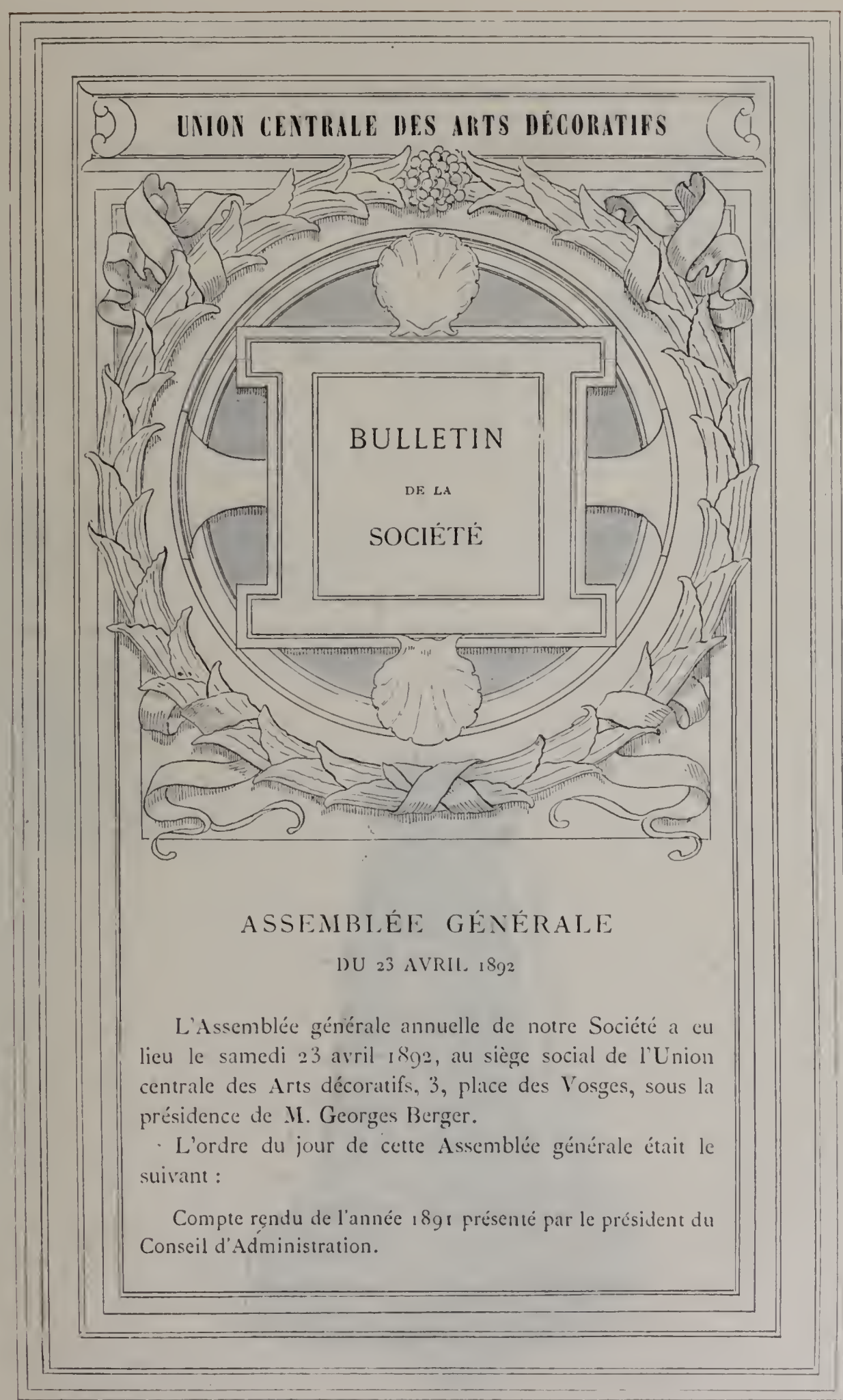
ÉTATS-UNIS

La Commission d'organisation de l'Exposition de Chicago vient de décider que l'accès des chantiers serait dorénavant interdit au public. Il paraît que le nombre des visiteurs était tellement grand que les travaux en étaient gênés sur certains points. A certains jours il n'y eut pas moins de 32,000 personnes qui réussirent à pénétrer, sous un prétexte quelconque, dans l'enceinte de l'Exposition. La Commission a voulu mettre un terme à cet abus en refusant l'entrée à qui que ce soit, sauf sur une autorisation écrite du directeur des travaux. — *The American Architect and building news.*

Les décorateurs américains a l'exposition de Chicago. — On lit ce qui suit dans *The Decorator and furnisher :*

« Les fabricants de meubles et les décorateurs d'appartements saisiront certainement l'occasion que leur offrira l'Exposition de Chicago pour montrer ce que l'Amérique est capable de produire en fait d'œuvres originales, dans la décoration des maisons d'habitation. Nous espérons que cette occasion ne sera pas perdue. Depuis trop longtemps nos artistes se contentent du rôle de simples copistes; ils ont mis à contribution tous les styles possibles, préférant offrir à leur clientèle des imitations du passé plutôt que de créer par eux-mêmes quelque chose de nouveau. A notre avis, c'est un signe de décadence pour l'Art que de voir nos habitations uniquement décorées d'après les styles anciens, sans qu'aucune tentative soit faite pour les moderniser. Il serait très possible cependant de donner à notre décoration l'originalité qui lui fait si complètement défaut. Il ne faut pas oublier, en effet, que tous les styles soi-disant purs ne sont que des transformations d'un style plus ancien; le style grec lui-même dérive de l'art assyrien et égyptien. Nous pourrions fort bien choisir un style ancien quelconque et le transformer à notre gré pour créer quelque chose de nouveau. A notre avis c'est l'époque de la Renaissance italienne dont le style se prêterait le mieux à cette transformation et se combinerait le mieux avec les autres pour produire un mélange original et gracieux. C'est celui qui plairait certainement le plus aux Américains, pourvu qu'on le mit d'accord avec le goût du jour.

» L'exposition de Chicago offre aux décorateurs américains l'occasion de s'engager dans la voie que nous indiquons, et nous croyons qu'on ferait bien de créer des prix pour récompenser ceux qui auraient le mieux réussi. »



ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DU 23 AVRIL 1892

L'Assemblée générale annuelle de notre Société a eu lieu le samedi 23 avril 1892, au siège social de l'Union centrale des Arts décoratifs, 3, place des Vosges, sous la présidence de M. Georges Berger.

L'ordre du jour de cette Assemblée générale était le suivant :

Compte rendu de l'année 1891 présenté par le président du Conseil d'Administration.

Rapport du président de la Commission du Musée.
Rapport du président de la Commission de l'Enseignement.
Rapport du président de la Commission des Finances sur la situation financière de la Société.
Observations de MM. les Censeurs.
Approbation des Comptes par l'Assemblée.
Réélection ou remplacement des membres sortants du Conseil (dernier cinquième).
Nomination de deux Censeurs.

A deux heures précises, la séance est déclarée ouverte par le Président, aux côtés duquel ont pris place MM. Darcel et Rossigneux, le premier, président de la Commission du Musée, le second, vice-président de la Commission de l'Enseignement. Pour compléter le Bureau, l'Assemblée désigne comme assesseurs M. Gagneau, président de la Réunion des fabricants de bronze, et M. Martial Bernard, secrétaire de la Chambre de commerce de Paris. M. André Bouilhet est nommé secrétaire.

Après avoir constaté que l'Assemblée, aux termes de l'article 34 des statuts, est valablement constituée, cent quarante-trois membres étant présents ou représentés, M. Georges Berger, président du Conseil d'Administration, se lève et lit le rapport qu'on trouvera plus loin. Puis la parole est successivement donnée à MM. A. Darcel et Rossigneux, pour la lecture des rapports des Commissions du Musée et de l'Enseiseignement. L'approbation de ces rapports est mise aux voix et adoptée, ainsi que celui de la Commission des Finances et celui des Cenceurs.

Nous publions ici ces différents documents.

RAPPORT DE M. GEORGES BERGER

PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Messieurs,

Depuis votre dernière Assemblée générale, la présidence du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs a changé de titulaire.

J'ai l'honneur d'occuper, depuis le 27 février 1891, le fauteuil qu'à notre grand regret, M. Antonin Proust a volontairement laissé vacant.

Je n'ai pas besoin de vous dire de quelle façon votre nouveau Président a compris le devoir qui lui incombe, en acceptant des fonctions qui ont été remplies par ses prédécesseurs, d'une façon trop magistrale pour que ses débuts ne fussent pas intimidés.

J'étais certain de partager le sentiment du Conseil tout entier, en déclarant d'abord qu'il fallait rester fidèle à la tradition qui, jusqu'à ce jour, a fait la force, le succès et la bonne renommée de notre Société. Nos efforts devront donc tendre, plus que jamais, à vulgariser les beaux modèles, de tous les styles, de toutes les époques et de tous les pays, au moyen d'originaux et de reproductions mis à la portée ainsi qu'au service des travailleurs, dans nos galeries provisoires du Palais de l'Industrie et dans notre Bibliothèque de la place des Vosges. Nous avons inauguré l'exercice 1891, en prouvant très effectivement que nous étions résolus à ne perdre de vue ni l'institution de concours d'après des programmes conçus de façon à ouvrir des voies nouvelles aux applications des Beaux-Arts à l'industrie, ni l'organisation de quelques-unes de ces expositions périodiques, consacrées à l'art décoratif moderne et ancien, que le public a toujours goûtées et qui n'ont jamais cessé de nous faire honneur.

D'autre part, votre Conseil n'a pas oublié que l'Union centrale s'est consacrée à la tâche patriotique de fonder un Musée national des Arts décoratifs. Nous vous montrerons, dans quelques instants, qu'un grand pas vient d'être fait vers la réalisation définitive de ce projet.

Vous nous permettrez, en commençant, d'appeler votre attention sur le rapport présenté par notre savant collègue, M. Alfred Darcel, au nom de la Commission du Musée, qu'il préside avec la haute autorité qui s'attache à sa personne; vous constaterez, par les renseignements statistiques de ce rapport, que nos acquisitions d'objets d'art anciens ou modernes ont été faites de manière à doter, aussi également que possible, les différentes sections de nos

collections qui correspondent aux divisions du système de classification adopté. En parcourant ensuite nos salles du Palais de l'Industrie, vous apprécierez que la Commission du Musée a su conformer ses propositions d'achats au but poursuivi de constituer des ensembles et, en même temps, de former des séries par espèces artistiques.

La lecture du rapport de notre honorable collègue M. Rossigneux, vice-président de la Commission de l'Enseignement, ne vous intéressera pas moins. Il vous initiera au développement pris par notre Bibliothèque de la place des Vosges, grâce à l'emploi judicieux des faibles sommes que nous avons pu dépenser, grâce aussi à l'acceptation de dons, souvent importants, de généreux amateurs auxquels nous sommes heureux d'offrir ici l'hommage de notre reconnaissance.

C'est en augmentant nos collections de documents écrits, dessinés, gravés et photographiés que nous parvenons à attirer dans nos salles de lecture et d'étude un public de plus en plus nombreux et sérieux.

Nos ateliers de moulage et de photographie, avec une dépense totale moins considérable qu'en 1890, surtout si l'on tient compte des frais d'impression du catalogue des photographies, ont augmenté nos séries, tout en exécutant des commandes qui ont procuré des recettes appréciables.

La Commission de l'Enseignement n'a négligé aucune des mesures propres à étendre l'action extérieure de l'Union Centrale des Arts décoratifs. Elle n'a jamais refusé de confier des objets et des modèles empruntés à nos collections, aux sociétés des départements et de l'étranger qui se sont adressées à elle pour qu'elle les aide à organiser des expositions d'art industriel ou d'art décoratif. Nous avons toujours eu la préoccupation d'approprier nos envois à la nature et au but de ces expositions et leurs organisateurs nous ont apporté, par leurs remerciements, la preuve du crédit que notre société a su conquérir.

Nous nous permettons d'appeler particulièrement votre attention sur la partie du rapport de M. Rossigneux, qui rend compte des programmes et des résultats des deux concours industriels que nous avons ouverts d'août à novembre 1891.

L'Union centrale des Arts décoratifs avait songé à préparer, pour l'année 1892, une exposition importante d'un genre spécial, qui aurait pris pour titre : *Exposition de la Plante.* Le vaste programme de cette solennité artistique manifestait, de la part de ses rédacteurs, l'intention de montrer l'abondance des ressources et la fécondité des inspirations que l'art décoratif a trouvées et peut encore recueillir dans l'étude et la contemplation de la flore de tous les climats. La plante vivante devait nécessairement être le préambule de cette exposition; aussi une entente avait-elle été ébauchée, tout d'abord, avec les principales sociétés d'horticulture et d'arboriculture de France; et il avait été convenu qu'on ferait choix d'un local suffisamment vaste qui pût être disponible dès le commencement du printemps. La Galerie des Machines du Champ-de-Mars s'imposait et l'Administration municipale s'était montrée prête non seulement à en accorder la location, mais encore à contribuer à la plantation d'une partie de l'immense jardin qui devait transformer le sol de la grande nef en pelouses, en massifs et en parterres. Mais l'Union centrale des Arts décoratifs était à la veille de devenir concessionnaire des terrains du quai d'Orsay et, par conséquent, d'engager une partie notable de son capital dans la construction et l'installation du Musée des Arts décoratifs sur ces terrains. Il lui était donc défendu de prélever sur son avoir les sommes jugées nécessaires jusqu'à concurrence d'un million peut-être, si justifiées que pûssent être les prévisions de recettes et de bénéfices. Votre Conseil s'adressa alors, pour en faire des bailleurs de fonds associés à son entreprise, aux sociétés de crédit qui font valoir dans leurs titres et leurs statuts leur but d'encourager le commerce et l'industrie. L'entente ne put s'établir dans les conditions que nous souhaitions. Votre Conseil décida, en conséquence, que cette exposition, conservant son titre et son programme, n'aurait lieu qu'à l'occasion de l'ouverture du Musée des Arts décoratifs sur le quai d'Orsay et il conçut le projet d'une autre exposition dite des *Arts de la Femme*, qui est en bonne voie d'organisation et pourra être ouverte dans le Palais de l'Industrie, le 1er août prochain.

Il n'est pas utile que nous nous étendions sur les détails du programme de l'*Exposition des Arts de la Femme* qui comprendra une section moderne et une section retrospective. Qu'il nous suffise de vous dire que le succès commence à se dessiner d'une façon très satisfaisante. Le titre de cette exposition est explicite; il semble avoir eu le don d'excercer un attrait puissant sur les artistes et les industriels, car ceux-ci répondent avec empressement à notre appel, malgré l'approche de l'Exposition universelle internationale de Chicago.

Nous avons le devoir de vous expliquer ce qui a été fait concernant la fondation du Musée des Arts décoratifs.

Dès le 6 mars 1891, votre Conseil d'Administration décida, par un vote unanime, qu'il fallait reprendre avec l'État les négociations ayant pour objet la concession des terrains et des ruines du quai d'Orsay, afin d'y placer le Musée des Arts décoratifs, aux conditions stipulées dans le projet de convention rédigé en 1890.

Le 29 mai suivant, votre Conseil d'Administration approuva les termes de l'exposé des motifs d'un projet de loi relatif à ladite concession, que son président déposa sur la tribune de la Chambre des députés, à la séance du 1er juin 1891.

Ce projet de loi fut immédiatement renvoyé à la Commission du Budget qui chargea son vice-président, notre collègue M. Antonin Proust, de rédiger un rapport favorable.

Après une discussion à laquelle prirent part le Rapporteur, votre Président, M. Royer, député de l'Aube, et M. le Ministre des Travaux publics, la Chambre adopta le projet de loi à une grande majorité, dans sa séance du jeudi 29 octobre 1891.

Nous n'avons pas besoin de vous rappeler, autrement que dans leurs lignes générales, la teneur et l'esprit de la convention qui a fait l'objet du projet de loi voté par la Chambre. Notre Société déclarée concessionnaire, pour une période de quinze années, à partir du jour de l'achèvement des travaux, du terrain du quai d'Orsay, s'engage à consacrer une somme de 3,171,000 francs à la construction du Musée des Arts décoratifs sur ces terrains, en utilisant une partie des ruines existantes, d'après les devis de M. Moyaux, architecte du Gouvernement, et suivant l'avant-projet du même architecte, approuvé par le Ministre des Travaux publics, sur avis conforme du Conseil général des Bâtiments civils.

Au bout des quinze années pendant lesquelles l'Union centrale aura exploité et entretenu le Musée dans lequel auront été réunies les collections possédées et acquises par elle, le bâtiment et son contenu deviendront propriété de l'État, sous le nom de *Musée national des Arts décoratifs*. Mais dans le but de conserver au Musée son caractère particulier d'œuvre émanant de l'initiative privée et de permettre à l'Union centrale d'y continuer son action, un certain nombre de membres du Conseil d'Administration de notre Société seront appelés, par le Gouvernement, à faire partie du Conseil de perfectionnement ou de direction du Musée national des Arts décoratifs.

Il est donc bien entendu que l'Union centrale des Arts décoratifs survivra à la remise, entre les mains de l'État, du Musée qu'elle aura créé pour le donner généreusement à la France et continuera son œuvre. Rien ne pouvait être plus acceptable, et nous ajoutons que rien ne pouvait être plus glorieux pour notre Société.

Le Sénat n'a pas encore ratifié le vote de la Chambre des députés, mais il n'y a aucun doute et aucune crainte à avoir. Les bonnes dispositions de la Haute Assemblée nous sont acquises. Cette dernière a seulement voulu que la question fût mise à son ordre du jour en même temps que celle de l'ouverture des crédits nécessaires pour l'achèvement des travaux d'aménagement et de décoration des locaux du Pavillon de Marsan, destinés à la Cour des comptes.

Votre Conseil d'Administration sait utiliser le temps qui reste à courir jusqu'au vote du Sénat. Il a nommé une Commission spéciale qui travaille avec M. l'architecte Moyaux. Sans changer les données générales du plan qui a été la base de notre entente avec l'État, cette Commission étudie les dispositions d'ensemble et de détail les plus capables d'assurer la bonne installation des collections du Musée et des services de notre Société. Nous ferons en sorte de garder à part notre organisation de la place des Vosges.

La création du Musée des Arts décoratifs aura ouvert une brèche considérable dans la fortune de l'Union centrale des Arts décoratifs. Il est douteux que nos recettes puissent, avant longtemps, nous créer les réserves nécessaires pour une reconstitution complète de notre capital, car nous ne continuerons à avoir notre raison d'être qu'à la condition d'étendre, chaque jour davantage, notre aide et nos encouragements à tous ceux qui pratiquent ou veulent acquérir la connaissance des arts appliqués, à tous ceux que leurs professions rattachent aux manifestations diverses de l'Art. Mais, désespérer de notre avenir, cela serait désespérer de notre race et de ses nobles instincts. Nous aurons été des fondateurs intrépides et convaincus; à ce titre, nous aurons conquis le droit de faire appel à toutes les bonnes volontés, à toutes les générosités. Nous évoquerons ce sentiment élevé d'amour-propre national dont toutes les nations se sont inspirées en fondant des institutions semblables à celle qui nous occupe.

Continuez donc, Messieurs, de nous accorder votre confiance et restez, plus que jamais, nos associés dans la grande œuvre qui va enfin voir le jour.

Et d'ailleurs, comment ne serions-nous pas pleins d'espoir en considérant le nombre et la qualité des adhésions qui nous parviennent sans que nous ayons fait entendre aucun de ces appels pressants que nous réservons pour le jour où nous serons officiellement établis au quai d'Orsay. Il est bon que notre rapport de cette année enregistre les noms de ceux qui sont venus à nous; en voici la liste :

Un Membre perpétuel.

M. Engel-Gros, manufacturier à Bâle.

Neuf Membres à vie.

MM.

Benoît Oriol, manufacturier à St-Chamont;
Cardeilhac, fabricant de coutellerie et d'orfévrerie, à Paris;
Guilbert-Martin, céramiste-mosaïste, à Paris;
Comte Greffülhe, député, collectionneur, à Paris:

MM.

Eugène Stern, banquier, à Paris;
Briandet, amateur d'art, à Paris;
Claudius Popelin, peintre en émail, à Paris;
Léon Dru, ingénieur, à Paris;
André Bouilhet, orfèvre, à Paris.

Cinquante-deux Sociétaires.

MM.

Metman, attaché à la conservation du Musée des Arts décoratifs, à Paris;
Chauffard, ancien maître des requêtes au Conseil d'État, à Paris;
Brylinski, président de la Chambre syndicale de la confection et de la couture pour dames et enfants, à Paris;
Chavent, fabricant de soieries, à Lyon;
Léonce Mahoû, ancien préfet, collectionneur, à Paris;
Lefebvre de Viefville, président de Chambre à la Cour d'appel, à Paris;
Ancelot, président de la Chambre syndicale des dentelles, tulles et blondes, à Paris;
Damon, fabricant de meubles, à Paris;
Tixier, fabricant de sièges, à Paris;
Gasne, maître de forges, à Paris;
Gravelin, fabricant de bronzes d'art, à Paris:
Dienst, fabricant de meubles, à Paris;

MM.

Hamot (Georges), fabricant de tapisseries pour ameublement, à Paris;
Hamot (René), fabricant de tapisseries pour ameublement, à Paris;
Gillon et fils, fabricants de papiers peints, à Paris:
Colin (Émile), fabricant de bronzes d'art, à Paris;
Baguès, fabricant de bronzes, à Paris;
Morisot, fabricant de bronzes et ferronnerie d'art, à Paris;
Amson, maroquineries, à Paris;
Clément Massier, céramiste, à Paris;
Gruot, sculpteur-marbrier, à Paris;
Quignon, fabricant de sièges, à Paris;
Coulon, bijoutier-joaillier, à Paris;
Aubriot (E.), bijoutier, à Paris;
Follot, fabricant de papiers peints, à Paris;
Poncet, fabricant de soieries, à Lyon;
Chamagne, fabricant de tapisserie de Clichy, à Paris;

MM.

Georges Delvaux, faïences artistiques, à Montigny-sur-Loing;
Veuve Gustave Guerchet, orfèvre, à Paris;
Comte de L'Aigle, député, collectionneur, à Paris;
Rebour, fabricant de rubans, à Saint-Étienne;
Delinières, fabricant de porcelaines, à Limoges;
Dauphinot, fabricant de lainages, à Reims;
Majorelle, fabricant de meubles, à Nancy;
Brière-Caligny, mosaïste, à Paris;
Piet Latauderie, antiquaire, à Paris;
Louis Martin, fabricant d'ébénisterie, à Paris;
Goumain (Adolphe), fabricant de meubles, à Paris;
Goumain (Albert), fabricant de meubles, à Paris;

MM.

Bellot, fabricant de sièges, à Paris;
Philippe, ébéniste, à Paris;
Planchon, orfèvre, à Paris;
Passerat, ébeniste en pendules, à Paris;
Morand, secrétaire général de l'Union centrale des Arts décoratifs;
Marius Vachon, agent extérieur de l'Union centrale des Arts décoratifs, à Paris;
Victor Champier, directeur de la *Revue des Arts décoratifs*;
Boverie, fabricant de meubles, à Paris;
Georges Dreyfus, négociant, à Paris;
Debain, orfèvre;
Schmoll, fabricant de bronzes, à Paris;
Viardot, fabricant de meubles, à Paris.

Ces nouvelles adhésions ont produit la somme de 7,060 francs.

Votre Conseil d'administration a dû compléter son effectif et nous avons l'honneur de vous proposer de ratifier le choix des personnes que nous avons appelées au milieu de nous, en remplacement de M. le marquis de Chennevières, démissionnaire, et de MM. Servant et Rousseau, décédés. Les nouveaux administrateurs qui ont été admis à siéger, sont :

MM.

Aynard, député, président de la Chambre de Commerce de Lyon;
Dujardin-Beaumetz, député, artiste-peintre, à Paris;
Léonce Mahoû, ancien préfet, collectionneur, à Paris.

Mais à peine votre Conseil était-il complété, que nous avons enregistré deux pertes cruelles; la mort vient de nous enlever, coup sur coup, M. Barbedienne et M. Crépinet.

On peut dire que Barbedienne nous a appartenu tout entier, car il a été le trait d'union le plus respecté et le plus respectable entre l'artiste et l'industriel; il a été le vulgarisateur le mieux inspiré de tous les chefs-d'œuvre sculpturaux qui ont illustré les grandes époques de l'Art, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Son incomparable probité industrielle, artistique et commerciale a surmonté toutes les difficultés dont sa route a été semée pendant le demi-siècle auquel a correspondu sa vie vraiment active. Nous pleurons en lui un conseiller précieux et désintéressé, un ami fidèle de notre Société. Son passage parmi nous laissera une trace ineffaçable.

Crépinet était au nombre de ceux qui n'ont vu surgir devant leur talent que l'obstacle créé par leur propre modestie. Architecte ingénieux, savant amoureux de son art, il a marqué brillamment sa place dans tous les grands concours ouverts sous le Gouvernement impérial et depuis 1870. On peut dire, sans blesser le légitime amour-propre de concurrents plus heureux que lui, qu'il n'a jamais tenté la moindre des démarches à la suite desquelles une appréciation plus approfondie de ses mérites ou la faveur aurait pu faire qu'il passât du second au premier rang. Il n'a jamais rien voulu devoir qu'à lui-même; ses contemporains ne l'en ont estimé que davantage; il sera regretté pour sa valeur artistique et son incomparable honnêteté professionnelle.

Crépinet laissera un vide difficile à combler dans le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, où il ne comptait que des amis et des admirateurs.

Vous n'avez pas oublié, Messieurs, que l'Union centrale des Arts décoratifs avait pris à sa charge la publication périodique d'une *Revue des Arts décoratifs*. La rédaction de cette *Revue* avait été confiée à un critique d'art distingué, M. Victor Champier, dont vous avez été tous à même d'apprécier le talent et le savoir. Tout en continuant à reconnaitre qu'il était

utile que notre Société disposât, au moins partiellement, d'un organe destiné à la tenir en communication avec le public, votre Conseil d'administration a constaté que les frais de la publication en question, étaient hors de proportion à la fois avec les avantages qu'elle en retirait et avec les ressources de notre budget des dépenses. La *Revue* nous avait coûté 12,000 francs l'année dernière. En conséquence, il vient de conclure avec M. Victor Champier, dont il a tenu à conserver la collaboration, un traité moyennant lequel celui-ci devient propriétaire et rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*. M. Victor Champier met à notre disposition un certain nombre de pages dans chaque numéro mensuel de la *Revue* et nous sert dix abonnements gratuits pour les services de notre Société. Par contre, notre Société alloue à M. Victor Champier une subvention annuelle de 4,000 francs, payable en deux fois. Le contrat est résiliable au gré des parties, en se prévenant six mois d'avance.

Votre Conseil d'administration a décidé, en outre, la création d'un Annuaire de l'Union centrale des Arts décoratifs. Il lui a paru nécessaire, en effet, de réunir dans une même brochure les Statuts et les Règlements de notre Société, avec la liste de ses membres, de ses principaux donateurs, des personnes qui composent son Conseil, ainsi que ses Commissions, etc. Ce volume tiendra utilement sa place dans les archives de notre Société. L'Annuaire de cette année a été publié et distribué.

La lecture du rapport de M. Corroyer, l'attentif et vigilant président de notre Commission des finances, vous attestera que notre situation pécuniaire reste bonne. Nous avons tenu à honneur de respecter l'intégralité du capital social et des réserves, tout en pourvoyant, dans la bonne mesure, aux dépenses jugées utiles pour le fonctionnement régulier des services, pour l'entretien et l'augmentation de nos diverses collections.

Le budget spécial de l'*Exposition des Arts de la Femme*, dont il vous a été parlé, a été soigneusement établi; il comprend l'apport de notre Société pour le montant de la réserve statutaire de 150,000 francs, avec l'obligation de se conformer aux prescriptions des art. 10, 11 et 15 de nos Statuts et il conclut à un bénéfice d'environ 50,000 francs, après remboursement de l'apport. Le compte rendu financier de cette exposition sera inséré dans le rapport général de l'année prochaine. Nous avons voulu, toutefois, vous tenir au courant, dès aujourd'hui, de ce que nous avons entrepris avec l'aide de nos ressources ordinaires, dans le but de maintenir l'Union centrale des Arts décoratifs dans sa tradition et d'augmenter honorablement les sommes dont la disponibilité lui est essentielle, afin d'aider efficacement au perfectionnement des arts industriels de la France.

Messieurs,

Le remaniement qui vient d'être opéré dans les tarifs internationaux de douanes, a modifié la situation économique du monde. Beaucoup de peuples européens et extra-européens ont affiché la prétention de conduire leurs industries nationales, de façon à se suffire à eux-mêmes, sans recourir expressément à l'importation de produits étrangers. Nous ignorons combien pourra durer un état de choses contraire au principe d'après lequel une grande nation productrice ne saurait se réduire à vivre sur elle-même, c'est-à-dire renoncer à l'augmentation de sa richesse que peut seul procurer le développement de son commerce extérieur, autrement dit de ses exportations ou de sa surproduction, étant entendu que ces exportations ne sont possibles qu'à la condition d'avoir, comme contre-partie, la faculté d'importer laissée, dans une mesure convenue, à chaque nation étrangère concurrente. Quoi qu'il puisse arriver, à bref ou à court délai, la France possède et gardera une situation d'autant plus privilégiée, que nous saurons tirer meilleur parti des ressources de notre génie national. Il se peut, et il est même certain, que beaucoup de nations continuent à nous dominer au point de vue purement industriel, parce qu'elles ont à meilleur marché que nous la main-d'œuvre, le combustible et la matière première. Mais aucune n'est susceptible de donner aux articles d'usage courant et de luxe, aux objets que la mode recherche pour le vêtement, la parure, le

mobilier et la décoration intérieure des habitations, cette empreinte de la façon française qui n'a pas cessé d'être en faveur dans les pays civilisés. La marque française authentique est un passeport qui ouvre les barrières douanières et fait franchir tous les droits, lorsqu'il s'agit de ces milliers d'objets fabriqués dans lesquels la forme et le décor jouent le rôle de qualités essentielles.

Or, est-il au monde des artistes et des artisans qui jouissent, plus que les nôtres, d'une réputation universellement reconnue et justifiée dans la confection de ces articles ? Il ne s'agit plus pour nous de fonder cette réputation, il faut la fortifier et la perpétuer en déjouant les efforts que font nos rivaux étrangers pour la détruire, en nous instruisant toujours davantage, en ne cessant jamais d'épurer et de perfectionner notre goût et en nous souvenant qu'une nation qui cesse d'apprendre est une nation appelée à cesser bientôt de savoir. Personne ne nous contradira si nous prétendons que l'Union centrale des Arts décoratifs, par les enseignements qu'elle prodigue et prodiguera toujours de plus en plus, est appelée à maintenir la prépondérance et à soutenir l'essor des branches les plus importantes de notre commerce d'exportation. Il faut, à ce point de vue, nous inspirer des intérêts artistiques et industriels les plus palpitants de notre pays, nous préoccuper de la prospérité, du progrès et de la gloire de nos arts décoratifs, et c'est pour cela que nous devons unir nos efforts, nos sacrifices et nos bonnes volontés en vue d'assurer et d'augmenter la puissance de l'Union centrale des Arts décoratifs dans le présent et dans l'avenir.

RAPPORT

DE M. A. DARCEL, PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS,

SUIVANT l'usage établi chaque année, et en conformité des dispositions de l'article 32 de nos Statuts et de l'article 10 du règlement de la Commission du Musée, j'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Assemblée générale l'état complet et détaillé des dons et des acquisitions qui, au cours de l'année 1891, sont venus enrichir le Musée des Arts décoratifs.

De cet état il résulte que les fonds votés par le Conseil d'Administration et les ressources mises à la disposition de la Commission du Musée pour subvenir aux acquisitions se sont élevés en totalité pour l'exercice écoulé à la somme de 76,155 fr. 85 ainsi composée :

1° Dotation annuelle		F. 60,000 »
2° Report au crédit du Musée du reliquat de l'exercice 1890		1,155 85
3° Somme à prélever sur la réserve de 20,000 francs mise à la disposition de MM. Bapst et Falize.		
Ce prélèvement a été l'objet de deux votes successifs du Conseil d'Administration,		
le premier, en date du 24 avril 1891, pour	10,000 »	
Le deuxième, en date du 6 novembre, pour	5,000 »	
		15,000 »
TOTAL des crédits affectés, aux acquisitions du Musée en 1891		76,155 85

EMPLOI DES CRÉDITS

La somme de 76,155 fr. 85 mise à la disposition du Musée était affectée tant à l'acquisition d'objets d'art qu'au paiement des réparations d'objets d'art qui constituaient auparavant un crédit spécial.

Dans ces conditions, l'emploi en a été fait de la manière suivante, dont nous indiquons ci-après la répartition.

1° ACQUISITIONS D'OBJETS D'ART

Les objets d'art achetés au cours de l'exercice 1891 se sont élevés, d'après les relevés trimestriels ci-joints, à la somme totale de 72,298 fr. 75.

PREMIÈRE OBSERVATION

Dans cette somme figure :

1° Pour un chiffre de 27,000 francs, l'acquisition du petit salon de Rochegude, dont la moitié seulement devait grever l'exercice 1891, l'autre moitié, soit 13,500 francs, étant imputée payable en 1892, ci ..... 13,500 »

2° Pour un chiffre de 1,500 francs, le prix d'un vase en cristal avec monture en bronze doré dont l'achat, fait en 1889, avait été annulé par suite du retard apporté dans la livraison. M. Froment-Meurice nous ayant proposé la reproduction de ce vase en 1891, l'objet a été accepté sous la réserve de n'en effectuer le paiement qu'en 1892, ci..... 1,500 »

3° Pour la somme de 1,200 francs, un lot de boiseries Louis XIV et Louis XVI achetées à M. Gandouin en 1891, avec convention spéciale d'en reporter la date de paiement en janvier 1892, ci. 1,200 »

TOTAL des acquisitions d'objets d'art dont la valeur est imputable au budget 1892..... 16,200 »

DEUXIÈME OBSERVATION

Par contre le budget de 1891 se trouvait lui-même grevé des sommes suivantes résultant d'acquisitions effectuées au cours de l'année précédente, et dont le paiement avait été réparti sur deux exercices. Dans ces sommes, nous devons faire figurer :

1° Seconde moitié de la collection Sorlin-Dorigny ..... 12,500 »
2° Seconde moitié des panneaux décoratifs achetés à M. Miallet..... 6,000 »
3° Et une somme de 338 francs résultant d'arriérés des précédents exercices, ci..... 338 »

TOTAL des acquisitions d'objets d'art dont la valeur est imputable au budget de 1892... 18,838 »

Il résulte des observations qui précèdent que le chiffre des acquisitions de l'exercice 1891, en conformité des opérations de la caisse, doit être majoré de 18,838 francs pour le paiement des sommes engagées dans le précédent exercice, et diminué de 16,200 francs pour les sommes imputées payables sur l'exercice 1892, comme l'indiquent les chiffres suivants :

Total des acquisitions, année 1891..... 72,298 75
Plus sommes engagées en 1890 et payées en 1891..... 18,838 »

TOTAL..... 91,136 75

D'où il y a lieu de déduire :
Sommes engagées en 1891 et payables en 1892..... 16,200 »

RESTE..... 74,936 75

Si l'on ajoute à ce chiffre les réparations d'objets d'art, s'élevant à 1,517 60

on arrive à la somme de..... 76,454 35

qui ne dépasse que de 300 francs environ les crédits affectés aux acquisitions du Musée.

Il y a donc lieu de considérer comme étant en balance les crédits votés avec l'emploi qui en a été fait par la Commission du Musée.

RÉPARTITION DES ACHATS 1891.

Les acquisitions faites en 1891 s'élevant à 72,298 fr. 75 se répartissent de la façon suivante entre les quatre trimestres de l'année 1891, d'après le tableau suivant :

	ANCIEN	MODERNE
1er Trimestre.....	41,521 65	1,875 »
2e —	9,798 45	1,317 45
3e —	8,429 60	3,020 »
4e —	4,076 60	2,260 »
	63,826 30	8,472 45
	72,298 75	

Pour indiquer la répartition dans chacun des groupes de la classification des 72,298 fr. 75 employés en acquisitions d'objets tant anciens que modernes, il a été dressé un tableau récapitulatif ci-annexé des quatre cahiers d'acquisitions trimestrielles déposés sur le bureau de l'Assemblée.

RÉSUMÉ PAR CLASSES DES ACQUISITIONS DE L'EXERCICE 1891.

CLASSES				ANCIEN	MODERNE
Bois				35,743 35	» »
Métal				7,716 30	2,600 »
Terre et Verre				3,861 35	3,740 »
Tissus				4,157 85	» »
Matières diverses				31 50	» »
Peinture, Sculpture décorative et Dessins				5,721 90	472 50
Orient	Métal	3,954 10	8,254 »	8,254 »	» »
	Terre et Verre	3,021 95			
	Tissus	1,042 60			
	Papier	150 »			
	Matières diverses	85 35			
				65,486 25	6,812 50
				72,298 75	

Messieurs,

Dans le substantiel rapport présenté l'an dernier par M. Taigny, dont la retraite temporaire m'a mis à la tête de la Commission du Musée, mon prédécesseur vous a dit les efforts faits, pendant les années de sa présidence, tant par cette Commission que par sa délégation aux achats, pour l'enrichissement méthodique de notre Musée. Mes collègues et moi n'avons eu qu'à nous inspirer des principes exposés par lui en si excellents termes et avec une clarté si éloquente qu'ils constituent tout un programme, pour continuer et compléter l'œuvre si judicieusement commencée. Nous l'avons fait avec tout le zèle et toute la persévérance dont nous sommes capables, et nous espérons qu'en parcourant les tableaux trimestriels de nos acquisitions ci-annexés, ou, mieux encore, en visitant notre Musée, vous jugerez que nous y avons réussi dans les limites du possible.

Le public lui-même est étonné du succès de nos efforts, lorsqu'il pénètre dans les galeries où un Musée inconnu, et des plus intéressants, se révèle à lui tout à coup.

Au moment où M. Taigny vous présentait son rapport, tout semblait présager que nous touchions au but poursuivi depuis tant d'années d'un arrangement avec l'État pour notre installation définitive au quai d'Orsay. Différentes circonstances que je n'ai pas à rappeler ont retardé le résultat désiré par la majorité de notre Conseil. Je n'ai pas à dire non plus l'opinion de sa minorité, composée en grande partie de la Commission du Musée. Mais il ne semble pas probable aujourd'hui que ce résultat puisse être obtenu avant la fin de la présente année.

A notre point de vue particulier nous ne pouvions nous affliger outre mesure d'un retard qui avait l'avantage d'allonger d'autant le court délai qui nous est encore accordé pour accroître notre Musée avant son installation dans son futur palais; c'était une manière

VASES EN BRONZE CHINOIS

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

d'assurer cette installation en la rendant indispensable. Nous ne pouvons nous le dissimuler, nous arrivons au terme de notre mission, ou du moins au moment où, rendue plus difficile, elle deviendra en même temps moins efficace et moins féconde; pourvu qu'elle ne devienne pas inutile. Les exigences de la construction, les dépenses nécessitées par les aménagements de la nouvelle installation absorberont la plus grande partie de notre capital, et les ressources mises à notre disposition pour la formation du Musée proprement dit se trouveront fort compromises par l'édification de son logement.

Ce fâcheux côté de la question était prévu d'ailleurs, et la Commission s'en était préoccupée. Un vœu émanant d'elle avait été adressé à notre Conseil d'Administration, demandant qu'une partie relativement faible du capital produit par la loterie organisée pour la création d'un Musée d'Art décoratif, contenant et contenu, contenu surtout, croyons-nous, fût réservée spécialement pour l'acquisition d'œuvres d'art. Le Conseil ne l'a pas favorablement accueilli, tout en nous faisant espérer qu'en cas d'occasions exceptionnelles, signalées par nous, il ne nous refuserait pas son assistance. Et vous pouvez être assurés que nous ne manquerons pas de le faire. Car, si nous n'avons eu qu'à nous incliner devant cette décision, nous ne nous sommes pas découragés et nous ne nous découragerons pas. Nous poursuivrons avec constance notre tâche, et nous y persévérerons sans défaillance, soutenus par la conviction de son utilité.

Car, après tout, le Musée des Arts décoratifs est auprès du public la principale raison d'être de l'Union centrale telle qu'elle est aujourd'hui constituée.

RAPPORT

DE M. CH. ROSSIGNEUX, VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS

Cette année encore, je dois à l'absence de notre éminent collègue, M. Guillaume, retenu à Rome par les devoirs de sa position, l'honneur de vous présenter le résumé des travaux accomplis par la Commission de l'Enseignement pendant l'exercice de 1891. Vous y trouverez la preuve que la Société s'est montrée fidèle à la préoccupation constante de ses premiers fondateurs en s'efforçant de répandre dans le public le goût du beau, tout en dirigeant les artistes, les industriels et les ouvriers dans la voie féconde de l'étude du dessin. Par les concours qu'elle a ouverts entre les artistes, par les conférences-visites qu'elle a organisées, par les expositions auxquelles elle a pris part et par l'accroissement qu'elle a donné aux ateliers de reproductions par le moulage et par la photographie, ainsi qu'aux collections de la bibliothèque de la place des Vosges, la Commission de l'Enseignement s'est associée dans une large mesure au mouvement de défense que nous devons faire de notre industrie nationale menacée dans son essor et son plus complet développement par les progrès de sa production rivale, mieux secondée que la nôtre par les gouvernements étrangers.

Je vais vous entretenir successivement des travaux de chacune des trois sections placées sous la direction de la Commission de l'Enseignement.

LA BIBLIOTHÈQUE

La bibliothèque de la place des Vosges est le principal moyen d'action dont dispose l'Union centrale des Arts décoratifs pour former le goût des artistes et pour leur enseigner les règles particulières de la composition appliquée à chacune des branches de l'industrie artistique. La première occupation de la commission et du service auquel est confié la conservation de cet établissement a été de réunir une suite de modèles dont les travailleurs puissent s'inspirer pour créer des formes originales et des ornements nouveaux. J'ai déjà eu l'honneur de vous signaler, l'an dernier, l'accroissement régulier qu'avaient reçu les collections de la bibliothèque. Pour ma part, Messieurs, je me plais à constater que le mouvement progressif ne s'est pas ralenti pendant l'exercice de 1891, et que des dons nombreux, ainsi que des acquisitions importantes ont notablement augmenté les richesses artistiques mises à la disposition du public.

Nous devons tout d'abord remercier la Direction des Beaux-Arts qui veut bien faire participer notre bibliothèque à la répartition des grands ouvrages à planches publiés par l'État ou acquis par la commission des souscriptions. Le Ministère du Commerce et de l'Industrie, ainsi que la Préfecture de la Seine, lui font remettre régulièrement les documents qu'ils publient. Le Gouvernement russe a bien voulu témoigner à l'Union centrale l'intérêt qu'il porte à ce qui peut intéresser l'Art français en lui adressant un exemplaire splendidement relié du magnifique ouvrage sur les antiquités nationales de la Russie.

Je mentionnerai, à la suite, plusieurs dons de volumes ou de gravures faits par MM. Béraldi, Courajod et Rossigneux, membres du Conseil, et par M. le baron Alfred Rothschild, de Londres. Un peintre distingué, M. Charles Hutin, désirant témoigner sa reconnaissance pour l'aide qu'il avait trouvé dans ses études à la bibliothèque, s'est donné la tâche de réunir un nombre considérable de gravures et d'échantillons de tissus qu'il classe et qu'il monte avec un soin parfait, et qui constituent dès maintenant un recueil de trente volumes destiné à s'accroître chaque année.

Je remplis un devoir de reconnaissance en vous signalant l'intérêt dont notre collègue, M. Maciet, donne chaque jour le témoignage à la bibliothèque de l'Union. Non seulement notre collègue n'a pas cessé de l'enrichir par une succession ininterrompue de livres, de dessins, de gravures, de photographies destinées à combler les lacunes de nos collections, mais, encore, il consacre toutes ses journées à classer et à annoter les pièces contenues dans les portefeuilles de la bibliothèque.

Dans les acquisitions faites pendant l'année qui vient de s'écouler, la Commission a eu surtout en vue de rechercher les ouvrages intéressant l'histoire technique de chaque industrie, ainsi que les albums ou les recueils de dessins d'art ornemental. Les séries de l'histoire des tissus sont celles qui se sont le plus augmentées. L'exercice de 1891 a vu s'achever le paiement de la seconde annuité de la collection de velours et de soieries anciennes, formée par M. Depayré et payable en deux annuités, que j'ai eu l'honneur de vous signaler dans mon dernier rapport. Ce fonds, joint à celui que possédait déjà la bibliothèque, permet de présenter désormais à l'étude l'histoire de la fabrication des tissus de soie depuis le xve siècle jusqu'à nos jours. — La vente des collections de M. Dupont-Auberville a fourni l'occasion d'acquérir une masse considérable de dessins exécutés pour les fabriques de dentelles d'Argentan et d'Alençon.

Lors de la vente des collections de M. Bérard, le Conseil d'Administration estima qu'il y avait lieu de faire représenter la bibliothèque aux enchères, et il accorda à cet effet une somme de 4,000 francs. Ce crédit exceptionnel a permis d'acquérir onze ouvrages importants relatifs à l'architecture, et des recueils d'ornements gravés que leurs prix élevés n'auraient pas permis d'acheter sur le crédit ordinaire affecté à la bibliothèque.

L'augmentation que je vous avais signalée l'an dernier dans le nombre des travailleurs qui fréquentent la bibliothèque s'est non seulement maintenue, mais tend à s'accroître régulièrement à mesure que le public connaît mieux l'étendue des richesses qu'elle renferme, et les facilités d'étude qu'il y trouve, dans une mesure inconnue aux autres bibliothèques de Paris. La meilleure preuve que je puisse vous en donner c'est que le total des dessinateurs, des artistes de tous genres qui sont venus travailler à la place des Vosges est de 5,226, dont 2,362 pendant le jour, et 2,864 pendant le soir; et que le nombre des ouvrages consultés par eux n'est pas moindre de 7,032.

ATELIERS DE REPRODUCTIONS

Là encore, les prévisions contenues dans notre dernier rapport à l'Assemblée générale sur le développement des travaux des ateliers de reproductions, moulages et photographies, ainsi que l'accroissement de leurs recettes, se sont réalisées.

En 1890, les dépenses de l'atelier de moulage étaient de 41,044 fr. 70. En 1891, elles

ne sont plus que de 37,630 fr .05, soit une économie de 3,414 fr. 65. Cette réduction importante de dépenses n'a point entraîné une diminution de recettes. Le chapitre des ventes accuse, au contraire, une sensible augmentation. En 1890, leur chiffre s'élevait à 25,757 fr. 90; en 1891, il atteint 29,445 francs, soit une plus-value de 3,687 fr. 10 à l'actif de l'exercice actuel. Le compte général de l'atelier de moulage, embrassant toute la période de sa création jusqu'à l'année 1890, analysé dans notre dernier rapport, constatait, sur un mouvement de 314,583 francs, en déficit de 6,686 fr. 80. — Cette année, ce même compte, arrêté à 352,213 fr. 10 donne une plus-value de 3,082 francs. La situation de l'atelier de moulage est donc excellente. Parmi les nouveaux travaux exécutés pendant l'exercice de 1891, figurent les reproductions de la rampe en fer de Trianon et de la cheminée du salon d'Hercule à Versailles. Les principales commandes et acquisitions ont été faites par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, par l'Administration de la Ville de Paris pour l'école Boulle, et par le Musée municipal de Barcelone.

L'analyse des comptes de l'atelier de photographie pendant l'annnée 1891 donne les chiffres suivants : personnel, matières premières, frais généraux, sont de 9,279 fr. 35, qui, comparées à celles de 1890, donnent une augmentation de 1,019 fr. 95. Cette augmentation provient de l'impression du catalogue des photographies de l'Union, qui a coûté 1,329 fr. 95. Cette dépense était impérieusement commandée. Par contre, les recettes ont doublé. En 1890 elles n'avaient été que de 1,754 francs; elles s'élèvent, cette année, à 3,279 fr. 60. L'atelier, pendant cette période, a exécuté 360 clichés nouveaux, alors qu'en 1890 il n'en avait été fait que 137. Le solde en déficit, qui s'élevait en 1890 à 3,686 fr. 10, n'est plus, en 1891, que de 1,185 fr. 25. Il aurait évidemment disparu sans la clôture du musée pendant quatre mois et une semaine (du 23 février au 1er mai et du 23 août au 24 octobre). Si l'impression indispensable du catalogue n'avait pas, en outre, grevé cet exercice d'une dépense importante, ce service aurait donné, en 1891, un excédent d'actif, comme nous l'avions fait prévoir dans notre dernier rapport. Quoi qu'il en soit, l'atelier de photographie est en voie prrospère, il justifie les décisions de votre Commission de l'Enseignement qui, à diverses reprises, au cours du dernier exercice, a dû repousser avec énergie des propositions de suppression des ateliers de photographie.

ACTION EXTÉRIEURE DE LA COMMISSION

Continuant les intéressantes innovations signalées dans notre dernier rapport, l'Union centrale a pris part, en 1891, à diverses expositions organisées en France et à l'étranger. La première participation accordée par notre Société a été pour l'exposition régionale de Bar-le-Duc, dont la Société de Géographie de l'Est avait pris l'initiative. Elle a consisté en œuvres diverses du musée, tant anciennes que modernes, orfèvreries, bronzes, céramiques et reliures. Les résultats en ont été excellents, au témoignage du Comité organisateur. La Société de Géographie de l'Est a adressé à l'Union l'expression de sa reconnaissance sous forme d'une médaille commémorative. L'exposition régionale ayant provoqué la création d'un musée permanent de géographie et d'ethnographie coloniale, industrielle et commerciale, la Société a fait appel à l'Union pour obtenir la concession d'un certain nombre d'objets propres à l'étude des arts décoratifs. La constitution actuelle de nos collections ne nous a pas permis de faire droit à une requête si honorable pour nous et si justifiée qu'elle puisse être, en considération de son but populaire.

La Société des Amis des Arts de Trieste a organisé en 1891 une exposition d'art industriel; elle a sollicité la participation de l'Union centrale. Une série d'étoffes de soie de fabrication lyonnaise moderne a été immédiatement envoyée au Comité de l'exposition. En même temps, l'Union prenait l'initiative d'intéresser quelques industriels parisiens à cette entreprise et de faire une exposition collective de leurs œuvres.

A la demande de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le prêt de

la collection d'œuvres d'art fait par l'Union centrale au Musée de l'École nationale des Arts industriels de Roubaix, en 1890, a été prorogé pendant l'année 1891. Cette collection, formée de soieries pour meubles, de carreaux persans, de pièces d'orfèvrerie galvanoplastiques, de tapisseries, tapis, broderies et de dessins de décoration de maîtres divers, rend les plus grands services comme éléments d'études, non seulement aux élèves de l'école, mais aussi aux dessinateurs de cette grande région industrielle. Le Ministre, reconnaissant l'utilité de la collection de moulages que nous avions annexée à sa collection des œuvres originales, en a décidé l'acquisition, qui a été réalisée cette année. Cette collection ne comprenait pas moins de quatre-vingts pièces d'une valeur de 1,646 francs.

Le Syndicat général de l'ameublement et des industries qui s'y rattachent, fondé à Bordeaux en 1888, a pris en 1891 l'initiative de la fondation d'une bibliothèque spéciale des arts décoratifs. Il s'est adressé à l'Union centrale pour l'aider à réaliser son projet. Notre Société avait le devoir de répondre immédiatement à une requête de ce genre et d'encourager, par une subvention en nature, une œuvre aussi intéressante et absolument conforme à la mission de l'Union centrale. En conséquence, elle a fait don à la bibliothèque des arts décoratifs du Syndicat général de l'ameublement de Bordeaux d'une collection complète de la *Revue des Arts décoratifs* et d'une série de moulages se rapportant spécialement à la décoration mobilière. Ce don a été accueilli avec une très vive reconnaissance.

L'Union artistique du Nord a réclamé également le concours de l'Union pour l'Exposition internationale des industries d'art moderne appliquées à l'habitation qu'elle a organisée à Lille. Notre Société, désireuse de donner à cette institution nouvelle un témoignage public de l'intérêt qu'elle porte à son œuvre, a fait l'envoi de quelques pièces du musée et d'une série importante de dessins d'ameublement.

Ainsi que je vous le disais au début de ce rapport, l'Union centrale a poursuivi l'organisation de nouvelles visites au Musée des Arts décoratifs. La plus importante est celle qui a eu lieu le 15 novembre, et qui comprenait les membres adhérents de la Chambre syndicale de la couture et de la confection pour dames, et de la Chambre syndicale des tulles, dentelles et broderies, par les jeunes filles des écoles professionnelles de couture et de broderie de la Ville de Paris.

Le Président de l'Union, M. Georges Berger, accompagné de plusieurs membres du Conseil, avait tenu à faire les honneurs du musée aux invités présentés par les présidents des deux Chambres syndicales, MM. Brylinski et Ancelot.

CONCOURS INDUSTRIELS

Dans sa séance du 17 avril, la Commission de l'Enseignement décidait de reprendre la tradition interrompue des concours industriels de l'Union centrale. Le projet préparé par elle pour l'organisation d'un concours en 1891, relatif à l'ameublement d'une salle à manger, était adopté dans sa séance du 24 avril par le Conseil d'Administration qui mettait à la disposition de la Commission une somme de 3,000 francs à répartir entre les lauréats, et le concours était immédiatement ouvert entre tous les artistes dessinateurs français, avec l'échéance de clôture au 31 octobre. Au moment où la Commission étudiait le programme du concours de l'ameublement, un de nos collègues, M. Davanne, prenait généreusement l'initiative de l'organisation d'un autre concours, ayant pour thème un appareil d'éclairage à l'électricité, et mettait à la disposition de la Société une somme de 1,000 francs pour être distribuée en primes. Le Conseil acceptait avec reconnaissance le don gracieux de M. Davanne, et, donnant immédiatement suite à une intéressante idée, organisait un second concours pour la même période.

Le 26 novembre, les deux jurys se réunissaient à la bibliothèque de la place des Vosges et rendaient les jugements suivants :

Pour le premier concours, ayant pour sujet le mobilier en bois d'une salle à manger, le

premier prix, d'une valeur de 2,000 francs, a été décerné à M. Georges Rémon, auteur du projet n° 14.

Le second prix, d'une valeur de 500 francs, a été décerné à M. Paul Laffolye, auteur du projet n° 11.

Deux mentions honorables ont été accordées, l'une à M. Gilbert Péjac, projet n° 22, et l'autre à M. Victor Bourgeois, projet n° 5.

Le projet portant le n° 21, dont l'auteur est M. Alexandre Saudier, a été mis hors concours comme ne rentrant pas dans les conditions du programme; mais les dessins de cet artiste ayant fixé particulièrement l'attention du jury, l'acquisition en fut décidée moyennant la somme de 500 francs, reliquat de la somme des 3,000 francs, montant des primes à décerner pour ledit concours.

Quant au second concours, ayant pour objet la composition d'appareils décoratifs d'éclairage par l'électricité, le jury, considérant que les projets présentés ne répondaient pas aux conditions spéciales du programme et, encore moins, à l'intention qui a présidé à la fondation du prix, a décidé de proroger le concours à une date indéterminée.

COMMISSION DES FINANCES

RAPPORT

DE M. ED. CORROYER, PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS,

J'ai l'honneur de vous présenter mon rapport sur l'exercice 1891 établissant la justification des opérations financières de la Société pendant l'année qui vient de s'écouler.

Ce rapport comprend : 1° le compte administratif détaillant par chapitres les recettes et dépenses de l'Union centrale ; 2° le bilan de la Société au 31 décembre 1891.

COMPTE ADMINISTRATIF

Le compte administratif se résume ainsi qu'il suit :

RECETTES

I Recettes affectant la Caisse.	Souscriptions		7,600 »
	Produits divers, savoir :		
	Intérêts des loyers d'avance	150 »	
	Commission sur vente de reproductions galvano-plastiques	2,693 15	
	Vente des catalogues illustrés de reproductions galvanoplastiques	145 25	
	Vente de catalogues du Musée	28 25	
	Remboursements d'expositions (Roubaix, Trieste, etc.)	1,736 55	
	Versement de M. Davanne (concours de l'éclairage)	1,000 »	
			5,753 20
	Commission de l'enseignement. — Vente de moulages	17,498 80	
	Commission de l'enseignement. — Vente de photographies	3,279 60	
	Commission de l'enseignement. — Abonnements à la *Revue*	2,773 60	
			23,552 »
			36,905 20
II Recettes n'affectant que le Capital.	Intérêts des bons Trésor	221,600 »	
	Compte des jetons de présence	4,572 10	
	Intérêts des rentes 3 o/o	100 »	
	Intérêts du compte courant chez Rothschild	994 55	
	Intérêts du reliquat du Comptoir d'Escompte	» 85	
			227,267 50
	TOTAL DES RECETTES		264,172 70

DÉPENSES

	Compte de liquidation (remboursement d'actions non abandonnées)		357 90
	Personnel		51,362 65
	Loyer de la place des Vosges		6,000 »
Frais ordinaires	Frais généraux, savoir :		
	Chauffage et éclairage	1,897 65	
	Impressions et publicité	1,652 50	
	Frais de poste, télégraphe, téléphone	1,054 40	
	Frais de bureau et divers	3,176 60	
	Voitures et transports	488 05	
	Entretien et installation	11,214 65	
	Contributions, assurances	2,507 20	
	Police	478 40	
			22,469 45
Commission de l'enseignement	Atelier de moulage	37,630 05	
	Atelier de photographie	9,279 35	
	Bibliothèque	16,135 05	
	Conférences	115 40	
	Revue des Arts décoratifs	12,921 80	
			76,081 65
Commission du Musée	Achat d'objets d'art	74,936 75	
	Matériel	1,619 »	
	Réparation d'objets d'art	1,517 60	
			78,073 35
	Réserve, commande Bapst et Falize 1re avance	5,000 »	
	Réserve, Exposition de 1892. Divers	1,098 35	
			6,098 35
Reserve	Imprévu. Dépenses diverses, savoir :		
	Loyer du Palais de l'Industrie	1,009 25	
	Primes des concours (dont 1,000 fr. fournis par M. Davanne)	3,000 »	
	Procès Gambrelle (honoraires des avocats et avoués)	2,025 65	
	Avances pour frais d'exposition (Roubaix et Trieste)	1,051 10	
	Honoraires de M. Lorain pour études	3,600 »	
	Loyer du hangar	454 60	
	Imprévus divers	1,631 55	
			12,772 15
Caisse des jetons de présence (facture de la Monnaie)			2,434 25
	Total des Dépenses		255,629 75

BALANCE

Montant des valeurs réalisables au 1er janvier 1891	5,775,660 70
Recettes effectuées pendant l'année	264,172 70
Total	6,039,833 40
Dépenses payées pendant l'exercice	255,629 75
Reste (égal au montant des valeurs réalisables portées au bilan)[1]	5,784,203 65

BALANCE DE CAISSE

Solde au 1er janvier 1891	2,269 75
Recettes effectuées	36,905 20
Reliquat du Comptoir d'Escompte	67 70
Versements de la Banque Rothschild	197,966 60
Versements du Trésor	21,600 »
Caisse des jetons	4,500 »
Total	263,309 25
Dépenses payées pendant l'exercice	255,629 75
Versements au Comptoir d'Escompte	4,500 »
Solde en caisse au 1er janvier	3,179 50
Total égal	263,309 25

BILAN

Le Bilan au 31 décembre peut s'établir ainsi :

ACTIF

Valeurs réalisables	554 { 349 Bons du Trésor (anciens) formant un capital de		3,509,985 »
	554 { 205 Bons du Trésor (nouveaux) formant un capital de		2,097,275 75
	100 francs de rente 3 o/o ayant coûté		2,929 45
	Compte courant chez Rothschild	92,395 »	
	Caisse des jetons du Comptoir d'Escompte	4,572 10	
	Solde en caisse au 31 décembre	3,179 50	
			100,146 60
	Intérêts échus des bons du Trésor		73,866 65
	TOTAL DES VALEURS RÉALISABLES		5,784,203 65
Valeurs immobilisées	Avance sur le loyer de la place des Vosges	3,000 »	
	Avance à la Compagnie du Gaz	344 »	
	Collections et matériel du Musée	889,899 95	
	Collection de moulages du Musée	51,287 90	
	Reproductions galvano plastiques	57,501 50	
	Ouvrages et matériel de la bibliothèque	117,710 40	
	Moules, modèles et matériel de l'atelier de moulages	121,422 75	
	Clichés, matériel et épreuves de la photographie	37,431 50	
	Matériel d'exposition	8,000 »	
	Total des valeurs immobilisées		1,286,598 »
	TOTAL DE L'ACTIF		7,070,801 65

PASSIF

Compte de liquidation (actions non abandonnées)	10,000 »
TOTAL DU PASSIF	10,000 »

BALANCE GÉNÉRALE

Actif		7,070,801 65
Passif		10,000 »
RESTE		7,060,801 65
qui, après défalcation des valeurs immobilisées		1,286,598 »
laisse disponible une somme de		5,774,203 65
Dont il convient de déduire les réserves suivantes :		
1° Création et dotation du Musée	5,500,000 »	
2° Réserve statutaire	150,000 »	
3° Réserve spéciale pour parer au remboursement des bons du Trésor	67,260 95	
		5,717,260 95
Solde disponible		56,942 70

Nous organisons cette année une Exposition ayant pour objet *Les Arts de la Femme*, dont nous avons eu à dresser un budget. Ce budget comprend l'apport de la Société pour le montant de la réserve statutaire de 150,000 francs. Il conclut à un bénéfice d'environ 50,000 francs, après remboursement de l'apport précité.

En résumé, la situation financière est prospère et nous pouvons disposer des réserves créées pour la construction du Musée du quai d'Orsay, si, comme nous l'espérons, la concession en est faite prochainement.

Pour la Commission des Finances :

LE PRÉSIDENT,

ÉDOUARD CORROYER.

RAPPORT DES CENSEURS

Pour obéir au mandat qui nous a été confié l'an dernier, et conformément à l'article 19 de nos Statuts, nous avons procédé à l'examen des comptes qui viennent de vous être soumis.

Les Recettes se sont élevées à	F.	264,172 70
Les Dépenses, à		255,629 75
Différence		8,542 95

De l'examen des dépenses générales de la Société, il résulte des insuffisances de recettes relativement aux dépenses :

Sur l'atelier de moulage près de	F.	20,000 »
Sur l'atelier de photographie		6,000 »
Sur la *Revue des Arts Décoratifs*		10,000 »

Mais l'insuffisance que nous vous signalons sur la vente des moulages est en partie compensée par des créances d'un recouvrement certain, se montant à 11,000 francs.

Le déficit se trouve donc réduit à 9,000 francs, et encore ce déficit se trouve très atténué par le stock de moulages existant.

Nous considérons, du reste, les dépenses de moulages et de photographies comme des dépenses utiles d'enseignement et de vulgarisation rentrant dans le cadre d'action de la Société des Arts décoratifs.

Pour la *Revue*, la cession en a été consentie à M. Champier, et, dans le prochain exercice, la dépense spéciale à ce chapitre se trouvera réduite à la subvention fixe consentie par l'Union centrale en faveur de cette intéressante et très utile publication.

Relativement aux prévisions budgétaires, les dépenses sont inférieures sur les chapitres suivants :

Sur les frais ordinaires	F.	8,330 »	
Sur les réserves et imprévus		2,329 »	
			10,659 »

et supérieures :

Sur la Commission de l'enseignement		2,081 »	
Sur la Commission du Musée		3,073 »	
Sur la caisse des jetons		2,434 »	
			7,589 »
Différence en moins			3,070 »

Mais il faut encore tenir compte que la Commission du Musée fait figurer dans ses dépenses le reliquat des achats de 1890 ..... 1,155 »
et des dépenses de matériel qui auraient leur place dans les dépenses ordinaires, soit 1,619 »
2,774 »

L'excédent des dépenses de ce chapitre se trouve donc ramené à la somme insignifiante de 300 francs.

Quant à la caisse des jetons, cette dépense est largement couverte par la recette spéciale de 4,500 francs portée au compte Capital de la Société.

BILAN

Les valeurs réalisables au 31 décembre se montaient à la somme de 5,784,203 65
Dont il faut déduire pour le compte de liquidation ..... 10,000 »
DISPONIBLE 5,774,203 65

Nous avons vérifié l'exactitude de ce bilan et procédé à la vérification des titres. On a mis à notre disposition toutes les pièces justificatives des dépenses, classées par chapitre, dans un ordre parfait que nous sommes heureux de reconnaître.

Nous vous proposons donc, Messieurs, de vouloir bien approuver les comptes de l'exercice 1891.

Paris, 14 avril 1892.

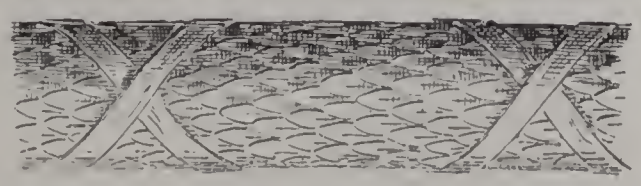
GAGNEAU, H. MOUREAU.

La séance de l'Assemblée générale a été close après ratification, mise aux voix par le Président, de la nomination de MM. Dujardin-Beaumetz, Aynard et Léonce Mahoû, élus membres du Conseil d'Administration dans la séance du 26 juin 1891.

D'autre part, le président soumet à l'Assemblée la réélection du dernier cinquième des membres sortants du Conseil, conformément à l'article 26 des Statuts.

Ce sont MM. Germain Bapst, Béraldi, Colin, Courajod, comte de Ganay, Krafft, Isidore Leroy, J. Maciet, Rossigneux, Schlumberger, de Villefosse.

Sans opposition, l'Assemblée vote la réélection, puis la séance est levée à quatre heures un quart.



ACQUISITIONS

(JANVIER, FÉVRIER ET MARS 1892)

1° Deux consoles en bronze ciselé et doré ayant servi à la décoration d'angle d'une cheminée, ornées de deux figures allégoriques de femmes coiffées l'une d'épis et l'autre de fleurs retombant en guirlandes et renouées sous le menton par des rubans, encadrement de palmes et de rocailles. Hauteur : 0m 55. XVIIIe siècle.

2° Vase de forme conique renversée tronquée à la partie inférieure, portant sur la panse un décor modelé et gravé représentant une bacchanale.

Terre cuite — attribuée à Marin.

3° Peigne japonais en ivoire décoré d'incrustations en nacre burgau.

4° Garde de petit sabre japonais en émail cloisonné.

5° Vase de forme bursaire allongée, orné de deux anses latérales formées par des têtes de cerf, couverte fond brun jaspé de jaune verdâtre. Porcelaine de Chine.

6° Un couteau à manche en porcelaine de Chantilly à décor polychrome de style pseudo-chinois.

7° Un couteau à manche en porcelaine de Venise, décoré de rocailles en relief et de fleurs polychromes.

8° Un fragment de tapisserie gothique (verdure) à personnage portant un oriflamme.

9° Un brûle-parfum en bronze chinois côtelé.

10° La galerie céramique du Musée s'est enrichie d'une nouvelle vitrine renfermant une collection de verreries provenant de la Société par actions des *Verreries Rhénanes d'Ehrenfeld*, près Cologne, composée de cinquante-six pièces comprenant notamment : gobelets, verres à vin du Rhin, chopes, hanaps et vases de formes variées.

11° Grande portière en satin rouge portant au centre une inscription en caractères dorés entourés d'une bordure de personnages, ornée à la partie supérieure de trois caractères brodés en or disposés en médaillons circulaires; au-dessus, un paysage avec personnages; à la base, motif analogue. Travail chinois. Hauteur, 6 mètres; largeur, 3m 10.

12° Deux carreaux de revêtement en forme d'étoile à huit pointes, à bordure d'ornements en brun à reflets métalliques sur fond bleu; au centre de l'un, un canard, et, au centre de l'autre, un éléphant entouré de feuillages en brun rougeâtre à reflets métalliques. Faïence de Perse. Diamètre, 0m 20.

13° Coupe hémisphérique en émail cloisonné d'or fond rose, décorée de fleurs ornementales symétriquement disposées, formant rosace à sept divisions décorées en émaux vert, jaune et bleu, et supportées par des tiges feuillues en émail vert foncé. Œuvre M. Fernand Thesmar. Diamètre, 0m 094; de hauteur, 0m 045.

14° Cartel en hauteur composé de rinceaux et rocailles avec parties ajourées contenant des motifs de feuillages et branches fleuries en cuivre découpé et gravé se détachant sur fond vert; à la partie supérieure, un amour coiffé d'un casque, assis sur un rinceau en saillie, tient dans sa main droite un carquois rempli de flèches. — Sur le cadran : *Du Four à La Ferté.* — Bronze ciselé et doré. — Louis XV. Hauteur, 0m 77. *(A suivre.)*

Le Directeur-Gérant :
VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11

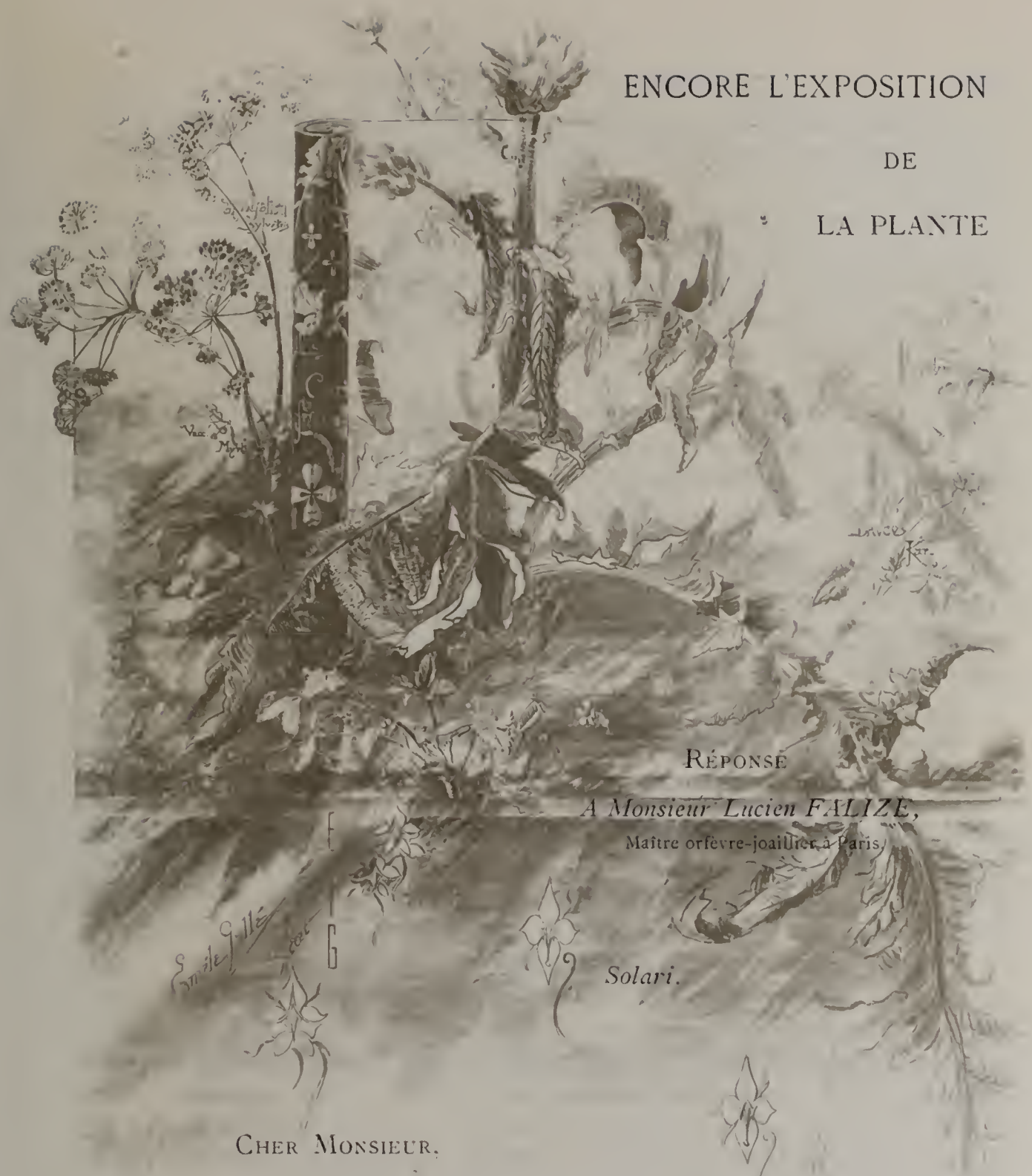
BOIS SCULPTÉ (XVIIIe Siècle)

Imp. phot. ARON Frères, à Paris.

PANNEAUX DE BOISERIES FIGURANT LES FABLES DE LA FONTAINE

PROVENANT D'UN SALON DE L'ANCIEN HOTEL SCUBISE (AUJOURD'HUI LES ARCHIVES NATIONALES)

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)



ENCORE L'EXPOSITION DE LA PLANTE

RÉPONSE

A Monsieur Lucien FALIZE,

Maître orfèvre-joaillier à Paris.

CHER MONSIEUR,

LA *Revue des Arts décoratifs* me demande, et je vous dois aussi quelques explications sur l'étourderie que je viens de faire en poussant au jour, avant « l'Exposition de la Plante », des verdures prématurées au Salon du Champ-de-Mars, libéralement ouvert à nos essais par la Société nationale des Beaux-Arts. J'en conviens, mon chef d'orchestre, c'est un faux départ. Depuis mon coin, j'avais pris pour signal l'éclair de votre baguette d'argent.

Eh bien! oui, j'imaginais que le « Salon bleu » du Champ-de-Mars, et aussi le « Salon rouge », ne pouvaient manquer d'être, cette fois (tant vous aviez, Maître prodigue, semé l'air d'aigrettes ailées et de graines voyageuses), des purs « Salons de la Plante ».

Il s'en faut, en vérité, car vous n'êtes point là ; vos parterres n'ont pas, cette année, voulu déclore pour nous, au Champ-de-Mars, la diaprure de leurs corolles à la scintillante rosée.

Mais, s'il vous plaît, reprenons de plus haut les choses. Nous avons, Maître en l'art d'aimer et de le dire aux bosquets d'alentour, un compte à régler ensemble. Oui, j'ai un compte, un compte chez un joaillier de Paris ! Combien gros ce compte ! En ce quart d'heure de Rabelais, je me vois entièrement insolvable. N'importe, je saisis la détestable occasion qu'on m'offre de parler de moi, et je vais parler de vous.

Bref, vous souvient-il encore que vous avez publié, ici même, sous le simple titre : « *Histoire d'une exposition ajournée* », des pages très riches où vous me faisiez le grand honneur de me prendre, moi modeste, pour confident de vos pensées et témoin de votre action en faveur des idées qui nous sont chères à tous deux. Elles ont, ces pages de votre main, une haute visée, une portée complète. Elles marquent pour nos arts du décor la date historique et joyeuse, non comme vous dites d'une « Exposition défaite », mais d'une première victoire.

En effet, elle fut réalisée bel et bien, et mieux, cette Exposition. Où cela ? Dans cette *Revue* même où vous nous en donnâtes la fête.

Et ce fut, en vérité, l'Exposition idéale de la Plante !

Mais puisqu'on veut que le moi haïssable se mêle à tout, voici donc la notice demandée, sous condition pourtant, mon cher Maître, que vous voudrez bien voiler ma faiblesse en acceptant l'hommage que je vous en fais.

Vous donc, qui aviez lancé par le morne hiver, dans nos ateliers, l'adjuration du poète : « *Printemps, tu peux venir !* » recevez-la, cette paraphrase hâtive et très pâle de votre vibrant bulletin de campagne. Ce n'est qu'un trop bref écho des sentiments émus de vos compagnons d'armes, éparpillés un peu partout, vous le voyez.

N'est-ce pas, mes amis, comme il sait bien dire la Plante que nous aimons, ce fin « ouvrier du faubourg de Paris », de ce Paris où nulle part la Fleur, ce visage, ces yeux, ce baiser de la Plante, n'est si femme, si fée qu'en la « *Grand'Ville* », car nulle part ailleurs elle n'est tant chérie, épanouie, fêtée, adulée, endiamantée, payée à son poids d'or, respirée jusqu'en son cœur, en son âme légère ou pensive, en son âme d'une heure, comme en celle qui dure plus d'un jour ? N'est-ce pas qu'il sut bien, de ses mains trismégistes, le joaillier, l'émailleur, le styliste ciseleur, nous rebâtir à plaisir ici même notre palais du bonheur, renversé par Dame Guignon ? N'est-il pas vrai que nous eûmes, dans ses floraisons de langage français, la plus délicieuse « *Exposition de la fleur ?* »

Nous déplorâmes toutefois que le Maître, en même temps qu'il louait ses disciples, se fût abstenu, par un scrupule très fier, de nous confier ici un traître mot de son labeur propre, et qu'il n'ait voulu nous laisser de lui-même que l'assez altière violette de sa rare modestie. Cependant, il s'éjouissait à faire de toutes nos bourrées et mèches un feu de joie, réservant ses pièces pour de futurs bouquets d'artifices.

Certes, elle fut noble et large, Falize, votre façon d'aimer la Plante, la neuve corolle de l'idée décorative. Cette liqueur de rajeunissement, qui doit donner une sève à nos arts d'expression et de parure, vous n'avez pas craint d'y convier tous, et quels !

Par ce temps de lutte pour faire, comme disait Palissy moins libéral que prudent, « proufit de quelque art en vivant honnestement, » cela fut très généreux.

Vous n'avez pas hésité à indiquer les terres vierges, à révéler la source mystérieuse, à peine retrouvée. — Cependant, votre adoration, oublieuse de soi et de tout le reste, eut-elle assez cure que la fontaine rustique où nos arts, toujours amoureux du demi-jour et de l'arcane, recommencent à baigner un peu leurs racines, ne fût vite foulée par la multitude? Vous évoquiez ici les Hamadryades... Gardez donc d'attirer encore leur vindicte sur la réalisation d'une « *Exposition de la Plante* », que vous rêvez plus tangible pour la galerie que les fines pages d'une revue. Gardez qu'elle ne devienne prétexte pour beaucoup à profaner les symboles précieux, peu nombreux, que la Plante enferme. Les buissons offrent, sous des apparences mystérieuses et jolies, des panicules d'idées. Il faut que l'artiste peine, et s'efforce à chercher au fond des calices, cassolettes closes au vulgaire, le miel enchanté que seul dégage qui en est digne.

Avez-vous quelquefois vu, sur un marché aux herbes, les plantes sacrées des bois, arrachées en leurs fleurs et jetées à vil prix? Alors vous fûtes blessé dans votre sens d'artiste et dans votre cœur pitoyable aux êtres pourchassés!

Assurément je ne crains point qu'il y ait jamais assez, ni trop d'adorateurs sincères de la Plante et de ses vivantes formules. Il est humain d'appeler chacun à venir respirer « loin de ces miasmes morbides », à comprendre

Le langage des fleurs et des choses muettes.

Mais, parmi tant d'appelés, combien oublieront que « la Nature est un temple? » Et verriez-vous bien sans horreur les objets de nos extases et les moyens que le végétal nous donne de les exprimer, livrés en pâture aux mâchoires machinales de la bête? Donc, prenez garde aux Hamadryades, Falize :

Les Dames des bois
Nous gardent parfois
Rancune...

Les divinités vêtues d'écorce jettent des sorts aux grand'routes dont les hommes tronçonnent et labourent d'ornières l'antique humus et les sentiers d'avril. Elles se sont irritées quand notre Comité d'organisation de la Plante admit, de fil en aiguille, tels projets, comme de couper par des pistes et *rally-papers,* tout au travers de notre Exposition, et puis de convier les populations à se répandre en liesse sur notre clairière, dans notre vallon, Falize, en sa saison des pervenches! Bénis soient donc Ariel et les douces Farouches qui ensorcelèrent le détestable projet! J'admire le tour par lequel, empêtrant dans les fondrières l'énorme enflure de l'excursion, les Dames des bois nous ont ramenés une demi-douzaine de compagnons, trois ou quatre au plus, sur les bords intacts de la solitaire mare aux fées.

Ainsi donc, Maître, consolez-vous : à peu près telle en principe que vous l'aviez conçue d'abord, votre Exposition, vous nous l'avez donnée; elle fut ce qu'il fallait sous peine de ne pas être : ni galerie de choses mortes étiquetées, ni exhibition d'horticulture, ni quai aux fleurs, traite des roses, des jaunes et des blanches; mais un nid d'éclosions, mieux encore :

Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois.

Chicago, Londres ou Berlin, vous dites, feront des matérialisations. Ils en sont bien capables! Ils sont coutumiers des Capharnaüms en des Palais de Cristal. Nous, nous avons vu le vol léger de l'idée, et vous aviez piqué à ses ailes les couleurs françaises. Ils ne nous prendront pas la forme pure de corolle pensive et la jeunesse de prime sève que vous lui avez donnée. Encore une fois, nous vous devons la réalisation idéale. Oui, elle a vécu dans les ateliers et les cerveaux, dans sa phase ardente, douloureuse je le sais, et bienfaisante aussi. Elle était prête à l'heure sonnante; les salons du décor au Champ-de-Mars en donnent bien quelques preuves. Et nous voudrions dire: vous étiez là. Mais respectons le rêve qui vous attarde, pour mieux nous charmer bientôt. Nous avons craint, nous autres, la brièveté des corolles, la stérilité des jauges. L'Art est si long, la vie si courte qu'il ne faut pas dire demain. Demain il n'y aura presque plus de mérite à faire ce que nous faisons. Sans plus attendre le château de mirage promis aux arts du décor, et tant bâti que démoli, nous avons vidé nos paniers. Nous avons montré notre jeu aux malins qui se réservent. Voici le mien.

Il vous faut en recevoir l'hommage, preuve que votre voix fut perçue au loin comme de près, et que, dès avant l'aube, les compagnons de la Plante s'étaient mis en marche.

Surtout, c'est un moyen pour vous presser de nous conter bientôt, sur le midi, en leurs précieux détails, les trouvailles de votre chemin couvert. Vous nous l'avez promis. Qui sait combien de fois nous serons réunis encore en si petit cercle? Nous y louerons ensemble jusqu'au soir les bonnes Hamadryades qui, sous air d'égarer qui elles protègent, surent si bien nous guider au cœur de la forêt où l'Art indivisible étend rameaux et ramilles, dans la campagne où les Puvis de Chavannes font les chênes divins et calmes qui se savent éternels.

Et, sur le crépuscule, le bon Poète[1] que nous avons rencontré dans le Brocéliande en cherchant des simples, enthousiasmera nos arts par des chants subtils et nouveaux.

1. Le comte Robert de Montesquiou. Il n'a pas dédaigné d'apporter à l'Art du décor sa contribution en exposant au Champ-de-Mars, dans la section des objets d'art. Le volume de vers qu'il vient de publier, à cent exemplaires seulement, avec une préface de M. Leconte de Lisle, est extrêmement remarquable.

MOBILIER : *Salon du Champ de Mars (1892)*

PLATEAU DE LA TABLE CI-DESSOUS, SUJET DU DÉCOR EN MARQUETERIE *Les Herbes potagères.*

LES HERBES POTAGÈRES

TABLE DE SALLE A MANGER, PAR ÉMILE GALLÉ

Les Papilionacées

LA TABLE AUX HERBES POTAGÈRES

DESCRIPTION DÉDIÉE

A Monsieur Lucien FALIZE.

Il est inutile de vous dire, mon cher correspondant, que la forme très simple du meuble fut soumise à sa destination et que celle-ci encore suggéra le thème décoratif : *Les Herbes-potagères*. Si, de parti pris, tout ancien style fut abandonné, nulle prétention pourtant d'en avoir trouvé un autre en chemin, — et surtout moins encore de vous apprendre et à vos amis combien tout ce maraîchage est un riche domaine pour le décor, un terrain assez neuf pour les jeux de la fantaisie. Ce serait mettre ici le pied proprement dans vos plates-bandes, mon bel-Orfèvre. La tentation fut pour moi trop forte de chercher à fixer, alors qu'elles ravissaient, telle attache et telle tache de couleur, et de dire vos nobles attitudes et vos physionomies tant pleines de caractères, choux pleureurs et mœlliers, et de donner à respirer, chicorées aux fleurs de ciel, l'essence de votre poésie insoupçonnée.

N'était-il point sage, d'autre part, Maître, de s'affranchir le plus possible du réel par le dessin et la couleur, afin de donner des simulacres, plus suggestifs sans doute que la servile imitation, des fantômes végétaux noyés dans les teintes plates, dans la ligne imprécise, la nuance ondoyante et faussée?

Le plus possible! car l'emploi de matériaux ligneux, qui vécurent de la vie végétale, prêtera toujours assez au décor en marqueterie de bois, des rendus de vive matière.

Reprocherez-vous d'avoir, en ces ébénisteries-verdures, remplacé l'ancienne, sobre et sourde gamme des intarsias d'ébène et d'ivoire par une vision de plein air? L'intarsia n'est-elle donc pas une tapisserie comme la mosaïque et le tableau? Les

Vrilles et folioles de *Papilionacées*
Motifs de marqueterie.
Dessin d'Émile GALLÉ.

coloris des bois sont plus variés qu'on ne pense; il s'y trouve d'incroyables audaces. Il y manquait pourtant des notes piquantes et les clartés, les fraîcheurs qu'appelle aujourd'hui le rêve du peintre. Interdire à la fibre ligneuse les fards dont on décore les fils, les soies, les laines, les ivoires, quel manque de logique!

Une des difficultés à prévoir dans notre entreprise, c'est de renouveler, sans prodigalité de sculpture, le moulurage des ébénisteries par la plante. Ici, ce furent, vous le voyez, des colonnettes en ramées de *légumineuses* et rameaux de courges, — des lianes du potager moulurant un peu, tordant et pénétrant le bord de la table, les vrillettes des concombres l'étreignant de leurs tortuosités gourmandes. Mais la trouvaille à faire, ce seraient des formules plastiques très simples et d'une exécution rapide, sous peine de forcer toutes les raisons qu'on a d'économie.

Passons au décor par le dessin et la couleur. Donc, le plateau fut serti dans la pourpre noire du bois de Labaka, brochée d'emblèmes végétaux, émergeant de cette pénombre en alternances où le rythme floral défaille et sombre dans les omissions de la ligne et de la couleur : persil aux aigrettes de jais, aux feuilles d'un lilas livide, amplifiées jusqu'à d'inquiétantes silhouettes de ciguës; panicules de solanées, se gracieusant en naturelles palmettes; mystérieuses calligraphies, racines celtiques ou latines des antiques noms de nos légumes : *Bresic, Brassica,* le chou; *Pori,* manger, le poireau; *Kar,* rouge, la carotte; *All,* feu; *Allium,* l'ail; *Kep,* tête; *Allium Cepa,* l'inflorescence en tête globuleuse de l'oignon; *Nasi tortio,* le cresson; et la racine jolie du nom latin de la pomme de terre : *Solari,* soulager!

Le thème de la destination reparaît encore en vagues formes suggestives sur un galon d'érable suisse gris pailleté, fleuri de câpriers et capucines, avec des courses de ces carabes dorés qu'on appelle des *jardinières* et des vols d'ichneumons amis du potager. Au centre, — mais ne vous ennuié-je pas trop, au moins? — une mosaïque multicolore se déroule sur un phylactère que double un bois nuancé d'*héliotrope*, rappel de la tenture d'appartement. Ce lilas, dégradé jusqu'au violet giroflée, se sème de corolles de *crucifères*. Ailleurs se fane la mauve du cerfeuil teinté par l'arrière-saison. Des suspensions de courgettes, la chute des légumes bêtes sur des satinés de pelures d'oignon.

Il eût fallu faire transparaître tout ce potager de rêve à travers les voiles de « l'aurore grelottante en robe rose et verte », et puis des coteaux vagues, un horizon de moire dépliée, de longues brumes faites de madrures ligneuses, frangeant ou masquant les personnages du tableau. Vous trouverez cependant le clan bleu des choux d'hiver, les rameaux plumeux de l'asperge semés de leurs baies, le ménage des fleurs mâle et femelle du potiron.

Et voyez, ô Parisien, lassé de vos richesses, tandis que vous médisiez de la florule de vos Halles, certain, qui adore ce cœur de Paris comme tout honnête provincial, y vient faire son marché. De là, de piquantes rencontres à la fraîche entre cardons et cardes. Telle est pourtant la souplesse de la forme végétale que, d'un même artichaut, l'on faisait à Nancy le piètement d'une table à manger, alors que M. Bouilhet en tirait l'originale aiguière que vous nous faisiez admirer tantôt. Le merveilleux magasin d'accessoires et de modèles, qui enferme en un petit nombre de types tant de formules expressives et les germes de l'éternelle évolution des arts! Que d'exquises formes,

moins connues que méconnues, — non de vous pourtant, ni de plusieurs encore; la timide étoile de la « Parmentière », les inflorescences globuleuses de l'oignon, les pimpants plumets de l'ail, les graines des planantes ombellifères, les lambrequins du chou frisé... Ces feuillages capillaires ou découpés en d'élégantes fanes, c'est *Daucus*, c'est *Anethum*, le fenouil et la carotte avec ses ombelles creusées en nid d'oiseau. Le papillon *machaon* y vole sans se poser; le réveil blanc des *piérides du chou* s'évapore en folioles de *papilionacées*; enfin un pied d'artichaut projette ses feuilles ondulées et mordorées par delà les bordures, bien loin, jusqu'en la Forêt.

Pied de table de salle à manger. Composition et exécution d'E. Gallé.

***

Car la voici, endormie encore d'un sommeil d'ombre, d'un blond bleuâtre, aérien et mouillé qui, de toute part, enserre le potager et dépose des gouttelettes de rosée et des perles de cristal nielleux incrusté dans le nectaire des vanilles.

Et c'est là, au fond, mon ami, que j'ai caché le sujet véritable de mon ouvrage : ainsi, alors que je m'étais promis d'exalter les pensionnaires de vos plates-bandes, leurs tendres charmes et leurs vertus, une porte de côté s'est ouverte sur les taillis, et j'ai entendu, chasseur de plantes et d'idées, votre « appel du cor dans les grands bois ».

N'est-ce pas là, en effet, au ruisseau, par la montagne, que nous trouverons les sauvages tribus et les ancêtres des herbes qui se sont pour nous attendries, *Kar, Kep* et *Bresic,* avec leurs fiers conseils à nos arts? N'est-ce pas dans la bruyère que la fraise des Alpes et la myrtille se fardent et se gardent pour les petits?

Moleschott a constaté que les plantes créent l'air à leur tour; il disait que par elles nous tenons à la terre, qu'elles sont nos racines, que nous pensons parce qu'elles végètent, que les forêts vierges se transforment peu à peu en fruits des champs et en nouveaux hommes, que chaque journée salue un monde nouveau, qu'ainsi au soleil matinal tout est éternellement neuf. — Moi, je ne sais. Je transcris simplement sur ma table potagère, sous une touffe de fraises inclinées vers un ruisseau qui vient sourdre des veines du bois, mon sentiment de gratitude pour les plantes, ces nourricières de nos corps et de nos arts, et pour notre commune patrie l'antique forêt, pour sa lisière cultivée et pour les champs :

Nos racines sont au fond des bois
Parmi les mousses, autour des sources.

Émile GALLÉ.

Les petits pois : Entrée de serrure pour table de salle à manger.
Dessin et fabrication d'Émile Gallé, de Nancy.

ERRATA

A LA

DESCRIPTION DES VERRERIES

DE M. ÉMILE GALLÉ.

Plusieurs fautes typographiques se sont glissées dans l'article que nous avons publié sur les *Verreries de M. Émile Gallé, au Salon du Champ-de-Mars* (V. p. 332-335). Nous prions nos lecteurs de tenir compte des rectifications suivantes :

2me DESCRIPTION. — Au lieu de : en *terre* émeraude, lisez : en *verre* émeraude.

— Au lieu de : ne m'a *pas* réussi, lisez : ne m'a *plus* réussi.

— Après les mots : si éclatante et si douce, ajoutez : *est due à une réaction métallique.*

6me DESCRIPTION. — Au lieu de : j'ai mis *en violacé* : j'ai mis *en valeur.*

8me DESCRIPTION. — Au lieu de : *Tous* vous êtes jaloux, Baudelaire a dit : *Tant* vous êtes jaloux, etc.

10me DESCRIPTION. — Après Maurice, ajoutez *Mæterlinck.*

11me DESCRIPTION. — Au lieu de : *Vont chercher,* lisez : *Vont cherchant* les petites fleurs.

12me DESCRIPTION. — Lisez : *Ipomœa*, au lieu de : *Ipomona.*

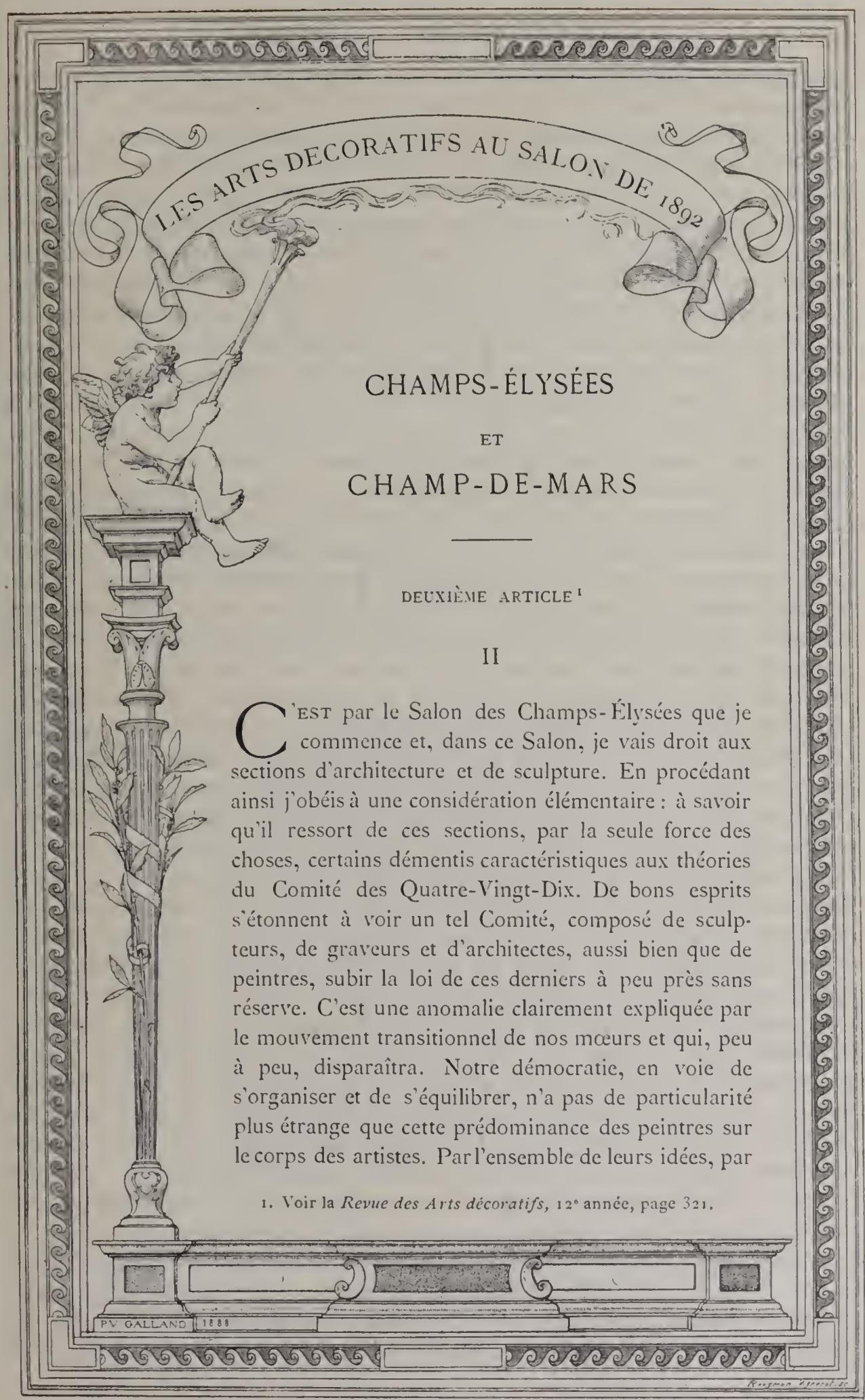
— Lisez : *calice*, au lieu de : *collier.*

15me DESCRIPTION. — Restituez le texte suivant à Alfred *de Vigny :*

Les grands bois et les champs sont de vastes asiles.

— Lisez : *faînes*, au lieu de : *fèves.*

— Au lieu de : *orélies*, lisez : *orchis.*



CHAMPS-ÉLYSÉES

ET

CHAMP-DE-MARS

DEUXIÈME ARTICLE[1]

II

C'EST par le Salon des Champs-Élysées que je commence et, dans ce Salon, je vais droit aux sections d'architecture et de sculpture. En procédant ainsi j'obéis à une considération élémentaire : à savoir qu'il ressort de ces sections, par la seule force des choses, certains démentis caractéristiques aux théories du Comité des Quatre-Vingt-Dix. De bons esprits s'étonnent à voir un tel Comité, composé de sculpteurs, de graveurs et d'architectes, aussi bien que de peintres, subir la loi de ces derniers à peu près sans réserve. C'est une anomalie clairement expliquée par le mouvement transitionnel de nos mœurs et qui, peu à peu, disparaîtra. Notre démocratie, en voie de s'organiser et de s'équilibrer, n'a pas de particularité plus étrange que cette prédominance des peintres sur le corps des artistes. Par l'ensemble de leurs idées, par

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 12e année, page 321.

le sentiment ancré chez eux de la primauté de leur art, nos seigneurs de la palette se rattachent, nous l'avons dit, aux traditions de l'âge aristocratique, tant et si bien que les dissidents du Champ-de-Mars se sont constitués le plus aristocratiquement qu'ils ont pu, et que la Société du Palais de l'Industrie s'efforce, visiblement, de réagir dans le même sens. Au regard d'un monde renouvelé, aspirant à monter dans sa masse et à jouir de toute manière de son ascension, c'est un fait que la peinture représente encore le luxe le plus frappant, la splendeur idéale la plus immédiatement sensible. On a été si longtemps privé d'art véritable dans l'intimité de la vie qu'on s'est accoutumé à faire de l'inutilité brillante un des attributs essentiels de la beauté, des œuvres comme on faisait jadis d'une galante oisiveté le trait distinctif de l'existence noble. Pour mettre en parfait accord les aboutissements récents et les influences traditionnelles, après une révolution d'histoire, il faut le lent travail des ans. Les besoins nombreux, éclaircis seulement à la longue, ne reçoivent que par degré leur pleine satisfaction. Une image coloriée, plaquée sur un mur, contente l'œil d'un pauvre diable, éveille en son esprit des mirages dont les rayonnements, si grossiers qu'ils soient, lui suffisent. Les ustensiles à son usage sont vulgaires et lourds; il s'en accommode. Désirer un peu de grâce dans les objets familiers, comprendre le charme et l'expression insufflés par un artiste à un morceau de verre, à une poterie de matière commune est déjà le privilège des raffinés. La seule culture populaire qui compte se fait par infiltration de goût ambiant. Notre affaire est de former des producteurs; c'est l'affaire du mouvement social de former un public délicat. Les peintres ont usé et abusé de leurs avantages, accaparant les profits et les honneurs, ne consentant à couvrir d'un pan de leur manteau que les conceptions des autres arts ressortissant à leurs vaines esthétiques. Il y eut, dans leurs rangs, au XVIIIe siècle, un combat entre ceux qui estimaient les scènes de la vie ordinaire dignes de leurs pinceaux et ceux qui ne voyaient point d'art possible hors des données héroïques et des sujets sacrés. Quiconque ne se vouait pas à l'arbitraire des compositions finit par s'avouer vaincu. L'École de David consacra pompeusement cette défaite des tendances françaises, coupables d'avoir voulu reparaître. Il arriva que les maîtres de l'Industrie, si injustement ravalés, s'habituèrent à leur ravalement jusqu'à le trouver naturel. Cependant, le temps a marché : les plus récalcitrants ont dû admettre la légitimité d'un art qui n'a point les héros et les dieux pour objets. Peu à peu, les points de vue s'élargissent; les nécessités parlent plus haut que les conventions surannées. De même que nos générations ont ouvert la peinture aux simplicités humaines, elles attendent de tous les artistes, sans acception de genres, qu'ils ennoblissent, par leurs inventions, l'utilité des choses. L'utile est devenu l'un des caractères de la beauté, comme il en était naguère la quasi-négation. Verriers, potiers, ferronniers, tisseurs d'étoffes, orfèvres ont efficacement donné l'essor à leur verve et reconquis, par des créations admirées, leur juste place. C'est plus qu'une évolution artistique : c'est un fait social. Un grand coup a été porté à la suprématie des peintres, et, si fort que tels d'entre eux récriminent, leur droit au soleil n'est plus exclusif.

Quelles luttes n'auraient point à soutenir les architectes si, par bonheur, ils ne figuraient dans l'Association des Champs-Élysées en vertu d'anciens règlements! Peut-être daignerait-on tolérer, à l'Exposition, leurs projets de restauration des temples antiques et leurs plans de palais; très certainement on rejetterait sans pitié

leurs études pour des maisons à loyer, des halles et des écoles. Or, il advient que les successeurs d'Ictinus, ayant plus de constructions utilitaires à dresser que d'académiques monuments, se sont décidés à exposer les dessins des bâtisses réclamées par leurs contemporains. M. Adelgeist et M. Escalier nous montrent délibérément des maisons de rapport; M. Guyon, des habitations ouvrières à bon marché; M. Davi, un pavillon pour le directeur d'une exploitation agricole; M. Bobin, une gare de chemin de fer; M. Delmas, un hôtel de ville; M. Loiseau, une caisse d'épargne; M. Gallois, un mont-de-piété; M. Breuillier, un orphelinat de garçons; M. Belesta, un musée; M. Cordonnier, un hospice; M. Huot, un hôtel des postes et télégraphes; M. Loyau, un casino; M. Ambruster, une salle de bal; M. Bruneau, un théâtre; M. Mougenot, un collège et un marché couvert. J'aurais à citer encore une Bourse, des écoles professionnelles, des écoles primaires, des magasins, un hôtel des ventes... N'est-ce pas comme un exact raccourci architectural de notre civilisation? Je ne sais pourquoi l'on répète que le temps où nous sommes ne permet aucune originalité d'architecture. Qu'il naisse un architecte original et l'on verra l'usage qu'il fera de nos matériaux, le sens qu'il dégagera de nos programmes. La vie actuelle exige du constructeur un esprit franchement pratique, mais elle ne lui défend ni la recherche des amples dispositions ni la grande variété et l'élégance des motifs. Chaque époque a eu ses formules courantes et banales. Il est hors de doute que la nôtre recourt à des mélanges d'éléments regrettables et multiplie les redites. Avons-nous un style à notre marque? Nous avons, tout au moins, les commencements d'un style dans l'architecture en fer, en briques colorées, en décor de faïence. A qui désespère de l'avenir, je recommande, en passant, ce joli paragraphe d'une lettre du chevalier de Lugart à sa sœur, mariée en Dauphiné, durant un voyage qu'il fit à Paris en 1790 : « Ma bonne, il y a ici grand luxe de bâtiment et grande richesse en meubles, mais rien qu'on ne croie avoir déjà vu. On refait toujours ce qu'on a déjà fait, et de la même manière. Ce siècle-ci n'a pas une grâce qui lui appartienne. Ce sera du travail à nos descendants que de reconnaître ce que nos gens leur auront laissé. » Nous serions tentés d'en dire autant pour ce qui nous concerne; mais qui sait si nos héritiers ne discerneront pas des traits particuliers en nos bâtisses ainsi que nous en discernons d'indiscutables en celles de nos aïeux?

Après tout, l'emploi monumental du fer est une nouveauté capitale et qui date d'hier. Tandis que l'on érigeait, à Paris, il y a quarante ans, la première gare Saint-Lazare, les charpentiers se mirent en grève. L'ingénieur Eugène Flachat survint, proposant et faisant adopter la substitution au bois du fer et de la fonte — et voilà le métal lié à la construction. Bientôt les Halles Centrales s'élèvent sous la direction de l'architecte Baltard. Elles s'annoncent comme un édifice formidable, appuyé sur des piliers si trapus, si robustes que la malice publique les qualifie de « forts des halles ». Le jour où des toits proportionnés s'étendront sur ces masses de pierre, il fera nuit par-dessous, comme au profond d'une basilique. Personne n'est content; on interrompt les travaux pour procéder à de nouvelles études, mais on n'aboutit à rien. Il y a bien un architecte, du nom d'Hector Horeau, pour déclarer que le fer seul peut résoudre les problèmes auxquels on se bute : la hauteur et la largeur des portées, la force légère, le grand éclairage. Des projets de cet artiste ont même paru au Salon de 1849, où l'on n'a pas été sans les voir. Bah! cette ferronnerie, aux yeux des bâtisseurs patentés,

n'est qu'un rêve de serrurier en délire... Un matin que Napoléon III est venu visiter le chantier désert, il s'adresse à Flachat qui passe. — « Eh! Sire, dit Flachat, qu'est-ce donc qu'un marché couvert? On fait ici une forteresse de ce qui doit être un parapluie. » Le mot frappe l'empereur. Le lendemain, le ministre mande à Baltard d'avoir à se rapprocher des dessins de Horeau que, personnellement, on écarte de l'entreprise. *Sic vos non vobis*... Il n'importe! Voilà le métal admis dans l'architecture à titre constructif et sans dissimulation. Les Halles sont debout sur leurs grêles et solides colonnes, avec leurs remplissages de briques en murs de clôture, leurs toitures jetées comme des toiles de tente, leur franche aération, leur lumière, leur harmonie. Un art tout neuf, prédit par Flachat et Horeau, sort de l'expérience. L'école officielle y résiste longtemps, faute de le pouvoir relier aux traditions. Comment tenir en équilibre la maçonnerie et l'élément métallique? Ne sied-il point de subordonner l'œuvre du ferronnier à l'œuvre du maçon? Grand embarras pour la plupart. Labrouste, en 1867, conçoit la salle de travail du Département des Imprimés à la Bibliothèque Nationale, comme une série de coupoles portant sur de sveltes colonnettes, montant d'un jet, dégageant merveilleusement l'espace. C'est un chef-d'œuvre de construction homogène, accusant partout les formes propres au métal, d'une élégance parfaite et particulière à notre temps. Dès lors, sans arrêt, les progrès s'accentuent. A l'Exposition universelle de 1889, M. Dutert nous montre, à la Galerie des Machines, ce que peut donner le fer au point de vue de la grandeur du style, par le seul caractère des lignes, et M. Formigé, au palais des Beaux-Arts, fait voir de quel charme il est susceptible par ses nettes combinaisons avec les terres-cuites et les faïences émaillées. Au bord de la Seine, la tour de trois cents mètres de M. Eiffel arrondit ses arceaux immenses en de souples courbures d'osier et pousse en l'air, jusqu'aux nuages, son treillis prestigieux, au sommet duquel s'allume symboliquement un phare tricolore. Certes, il ne saurait venir à l'idée de personne que la structure métallique, quelle que soit sa vertu, puisse supprimer l'œuvre de pierre; mais elle a pour elle un principe, elle répond à des programmes, elle a devant elle de grands destins. Depuis l'invention de la croisée d'ogives, elle est l'unique création de l'architecture — et c'en est assez pour honorer un siècle. L'avenir ne tiendra que de nous, en somme, la gloire de la sidérurgie.

A côté de ces recherches éminemment modernes et qu'il ne dépend ni des peintres ni des sculpteurs d'exclure du Salon, je note comme un signe heureux la grande attention donnée à nos monuments historiques. Combien d'études, au palais de l'Industrie, d'après de vieux châteaux, de vieux cloîtres, de vieilles églises aux attachantes particularités! Il est certain, pour moi, que la vaste enquête, si fidèlement poursuivie de nos jours, sur les richesses architecturales de nos provinces, sert excellemment la cause de la renaissance du goût national. J'ai un singulier plaisir à rencontrer, en cette exposition, les relevés précis du château de Josselin, par M. Lafargue; du manoir de Courboyer, par M. Wable; du château du Coudray-Salbart, par M. Lasserre, et je ne sais combien de dessins d'anciennes maisons de Montferrand, de Laon, de Laval, de Gisors et de Loches, de chapelles ou d'églises, de fragments intéressants. Si l'analyse suivie des œuvres de nos aïeux achève de nous détacher des traditions italo-antiques, ce sera, sans nul doute, un grand bien. Et déjà nous distinguons dans la construction des hôtels privés, autour de nous, des influences pittoresques, de plaisantes

silhouettes de combles, des compositions de façades d'une irrégularité piquante, pourvues d'une tour d'escalier posée comme un poing sur une hanche, entaillées de baies inégales trahissant la distribution intérieure, coupées de logettes en saillie et autres encorbellements curieux. Ces retours vers le xve siècle sont préférables, de beaucoup, aux imitations, fréquentes encore, des formes du xvie et du xviie siècle. Ils ont le mérite d'être vifs et tout français.

Il est juste de faire remarquer, d'ailleurs, le nombre toujours décroissant des essais de restauration des édifices romains et grecs. Les lauréats du prix de Rome nous en envoient annuellement quelques-uns, afin d'obéir aux prescriptions de la règle établie; mais, une fois revenus en France, ils laissent tous l'antiquité dormir. Qu'on n'infère point de mes constatations que je n'admire pas les antiques ou que je blâme aucunement les patientes recherches dont leurs monuments sont le sujet. Seulement, la passion qui se portait autrefois exclusivement de ce côté s'est divisée au profit d'autres courants, et je n'y vois pas de mal. S'occupe qui voudra des temples de Jupiter, de Latone et d'Apollon; quiconque se sent la vocation de ce genre d'archéologie a raison de s'y adonner et le fait avec fruit pour tout le monde. Le mauvais, c'est qu'on oblige les jeunes gens à s'y livrer contre leurs véritables instincts. Ainsi, M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique, esprit vigoureux, sincèrement libéral, s'émut, l'an passé, du devoir imposé aux lauréats du grand prix académique de restituer quelque monument ruiné de l'Italie ou de la Grèce, à l'exclusion de nos édifices et consulta, sur ce point, l'Académie et le Conseil supérieur des Beaux-Arts. La majorité de ces deux corps opina qu'il ne faut pas sortir des civilisations mortes. Comme si la civilisation gothique était vivante et n'avait pas accompli son entière évolution! On se demande, au surplus, comment un jeune architecte né à Arras, par exemple, et qui parviendrait, sur de sérieux indices, à reconstituer l'ancienne cathédrale démolie de sa ville natale, ferait œuvre moins utile qu'en ressuscitant n'importe quel temple de Pœstum ou d'Argos?

Mais je ne veux pas insister davantage sur les envois d'architecture. Dans l'ensemble — les travaux de relevé et de restitution mis à part — ils sont plus empreints de bonne volonté que vraiment bons. Il convient, toutefois, de souligner énergiquement que le constructeur doit, à l'heure qu'il est, ses éléments d'art les plus typiques à l'Industrie bannie du Salon. Cet ostracisme, envisagé sous ce nouveau rapport, paraît donc encore une fois injuste et déraisonnable.

Nous avons eu l'occasion, dans un récent article, de passer au crible l'objection de nos adversaires à l'admission des plus belles œuvres industrielles au Salon des Champs-Élysées : « L'œuvre industrielle est presque toujours le résultat d'une collaboration. On ne sait à qui l'attribuer. » Or, je n'ai pas plus tôt abordé la section de sculpture qu'une statue frappe, en ivoire et en bronze, signée de M. Gérôme et que, d'après le raisonnement convenu, l'on serait en droit de contester à son auteur. C'est une *Bellone,* d'un archaïsme laborieux, debout, brandissant son glaive, levant son bouclier, agrandissant ses yeux, hurlant à bouche ronde. La tête, les bras et les jambes sont sculptés minutieusement en de gros blocs d'ivoire; les draperies, plissées de petits tuyaux droits, se rejettent et se projettent sur la droite, faites de bronze argenté; le métal de la cuirasse s'écaille d'or et s'orne d'une face de Méduse en lapis-lazuli, travaillée

comme un camée; noir, d'un noir mat, est le bronze des armes, sauf un laurier en relief doré sur le bouclier, et de l'hydre qui se tord et se dresse derrière la figure. Je n'aime point cette œuvre excentrique et sèche, mais l'exécution tout au moins en est sans reproche. M. Gérôme a-t-il traité de sa main les diverses matières employées? Rien de moins vraisemblable. Ayant achevé son modèle, il aura fait appel à un ivoirier pour couper et tailler l'ivoire, à un bronzier pour fondre le bronze, à un ciseleur pour le dépouiller et le nerver, à un doreur pour le rehausser, à un graveur en médailles pour façonner précieusement la Gorgone. J'imagine que son rôle personnel a été de conduire, point par point, heure par heure, l'interprétation extrêmement serrée de son plâtre original et de colorer les prunelles teintées de bleu, les chairs frottées de tons vagues. S'il a pris entre ses doigts l'outil tranchant, ce ne doit être que pour accentuer certains menus détails ou pour les adoucir. Logiquement, selon la doctrine des Quatre-Vingt-Dix, il eût fallu renvoyer son œuvre à une exposition industrielle. Pourquoi ne l'a-t-on fait? Parce qu'on manque de logique. Cette statue, au fond, lui appartient en propre, mais sa principale vertu, à mon avis, c'est de plaider avec une force imprévue la cause des industries d'art.

Devant une figure de marbre les naïfs pensent toujours être en présence d'un original du statuaire. Que de fois celui-ci a simplement remis au praticien un modèle exécuté à demi-grandeur dont il ne s'est même plus occupé! Chapu, entre autres, envoyait ses petits plâtres à Carrare, où des ouvriers italiens les mettaient au point et les achevaient, tandis qu'il restait à Paris. Le marbre de son monument à la mémoire de Gustave Flaubert, directement adressé au palais de l'Industrie, lui causa — je m'en souviens — une désagréable surprise. Sa Muse normande, charmante en petites proportions, était devenue, en son grandissement, épaisse et commune. S'il eût pu la tailler lui-même en plein bloc, il se fût évité le chagrin final de la déconvenue. Rares, du reste, sont les sculpteurs en état de manier le moins du monde le ciseau du praticien, le ciselet de l'ouvrier du bronze. Il y a là une grave lacune dans l'enseignement. Nos statuaires ne sont que des modeleurs. C'est moins leur style qui s'y marque que l'imitation de leur style par des collaborateurs plus ou moins ingénieux et fidèles. Je lisais, ces jours-ci, une excellente brochure, nourrie de documents, de notre ami M. Henri Bouilhet, à propos de l'École de ciselure en train de se fonder. Combien il serait désirable que les jeunes gens, habiles à pétrir la terre en forme humaine, suivissent des cours spéciaux et se fissent un peu plus *industriels,* au plus beau sens du terme! Ils ne sont même pas toujours en mesure de diriger leurs interprètes avec précision. Ce défaut se sent bien souvent dans leurs ouvrages, et les fins connaisseurs en font la remarque.

Nos fontes sont, à l'ordinaire, d'un travail médiocrement consciencieux et, fréquemment, mal raccordées en leurs parties rapportées. L'artiste s'est fié au fondeur qui l'a trahi[1]. Un des chefs-d'œuvre de M. Rodin, le *Saint Jean Baptiste*, du musée du

1. Il va de soi qu'il ne s'agit ici que des fontes courantes. M. Victor Champier a dit ici même, avec autorité, les hauts mérites de fondeur du regretté Barbedienne, véritable régénérateur de son art. Des pièces en fonte sont également sorties des ateliers de MM. Christofle, François Rudier, Honoré Gonon et Bingen (ces deux derniers adonnés au procédé de la cire perdue). L'industrie du bronze est, en somme, plus avancée chez nous, à l'heure qu'il est, qu'elle ne fut jamais, et nos sculpteurs pourraient tout en attendre s'ils ne se complaisaient en leur négligence et leur incompétence. Au surplus, c'est à tort que certains critiques nous vantent sans mesure les bronzes de la Renaissance. On n'en citera qu'un bien petit nombre méritant leur célébrité. Sait-on, par exemple, que la légendaire *Nymphe de Fontainebleau,* de Cellini, conservée au Musée du Louvre, n'a pas été fondue en moins de seize morceaux?...

Luxembourg, a cruellement souffert d'un rajustement de morceaux de bronze à la ligne qui a, par endroits, faussé le modelé, si merveilleux dans le plâtre original. Lorsqu'on a, l'autre année, détruit par un malencontreux moulage la belle patine du *Mercure* de Rude, au Louvre, on s'est aperçu d'imperfections pareilles. C'est un malheur constant auquel il serait facile de remédier, à l'avenir, en donnant aux jeunes statuaires un peu de cette éducation *industrielle* dont des préjugés absurdes les ont privés.

A l'égard du marbre, je dois mentionner la propension de certains à rêver pour lui la douceur de la cire. On veloute les profils, on estompe les reliefs, on atténue les accents, on répand sur les plans solides une façon d'émolliente buée. Ces pratiques, heureuses à l'occasion, ne se généralisent pas sans péril. La matière dure et brillante perd en vibrante puissance ce qu'elle gagne en onction. Un pas encore et nous tomberons, sous couleur de poésie, aux fadeurs italiennes. M. Falguière et M. Mercié eux-mêmes ne redoutent point parfois ce maniérisme pictural. Un praticien d'une délicatesse surprenante, M. Agathon Léonard, frise assez volontiers les grâces commerciales à caresser de la sorte ses bustes et ses bas-reliefs de fantaisies quasiment beurrées. Je n'estime pas très sain d'alanguir et d'efféminer le marbre.

Lorsqu'on poursuit proprement le caractère monumental, on a recours à de grandes emphases de mouvement et à des modelés cahoteux. Les plans réels se masquent de boursouflures. A l'exécution lapidaire, ces pseudo-hardiesses s'évanouissent, les rugosités à effet sont rabotées, on reconnaît que les plans positifs vont au hasard et l'emphase du mouvement persiste seule. On n'a qu'à jeter les yeux sur les sculptures décoratives des dernières années, dans nos monuments publics, pour se rendre compte de ces artifices. L'auteur ne peut plus revendiquer que sa conception, bonne ou mauvaise; son insuffisante connaissance des procédés de réalisation définitive multiplie les intermédiaires entre son œuvre et lui, et nous n'avons, le plus souvent, devant nous qu'une approximative et collective amplification.

Pas une statue, en ce Salon, ne se recommande d'un signe supérieur. Les meilleures ne sortent pas des formules courantes. Assurément, la jeune femme aux bras nus, aux longues draperies traînantes, à qui M. Mercié fait gravir les degrés du tombeau de Cabanel, afin de déposer des fleurs devant son buste, ne manque pas de noblesse; mais la façon dont elle se détourne et baisse la tête, en élevant ses fleurs, est marquée d'affectation. Pour la tombe de Feyen-Perrin, le peintre des *Cancalaises*, M. Guilbert, a dressé en pied une Cancalaise jetant banalement des roses banales. Un grand bas-relief de M. Fremiet, destiné à garnir le tympan de la porte d'honneur d'un château de Bretagne, nous montre le connétable Olivier de Clisson à cheval, tenant ensemble, dans sa dextre, son épée droite et une branche de laurier, et c'est une image sévère, où le mâle imagier se souvient de son passé. Le long d'une terrasse du château de Vaux, M. Peynot fera trôner son *Europe* et son *Asie*, son *Afrique* et son *Amérique*, quatre figures assises auxquelles nulle part on ne trouvera la moindre grandeur. Je vois plus de science que de tempérament, plus d'ambition que de personnalité au colossal *Centaure Nessus enlevant Déjanire* de M. Marqueste, qu'attend sans doute une pelouse de jardin public. Une *Jeanne d'Arc* de M. Roulleau, lourde, vulgaire et fantastique, franchit, au galop de son destrier, un amoncellement de cadavres : on ne saurait rien

voir de moins digne de la Pucelle. Au centre d'une rotonde un peu trop semblable, à mon gré, à la grande lanterne du château de Chambord, s'érigera bientôt, sur les hauteurs qui dominent Rouen, la *Jeanne d'Arc prisonnière* de M. Barrias, debout dans son armure, les mains liées. Ici, du moins, la tête, franchement plébéienne, est de construction forte et pleine d'accent. Je ne dirais rien de la *Femme endormie* de M. Alfred Boucher, figure excellente, d'un modelé voluptueux, mais sans nul rapport avec l'Art décoratif, si elle ne reposait sur un lit à l'antique, aux montants décorés d'arabesques, qui fait, traduit en marbre, le plus étrange effet. Un sculpteur d'un si réel mérite peut-il s'oublier à ces ébénisteries marmoréennes! S'il avait envie de sculpter un meuble, que ne sculptait-il un meuble en bois, un meuble authentique, bon à recevoir une femme vivante et non une statue que cet arrangement puérilise! Mais peut-être M. Boucher pense-t-il qu'un artiste déroge en se prêtant aux utilités de la vie. Tant pis pour lui en ce cas. Sa menuiserie de marbrier n'est que pur enfantillage.

Inutile de parler des statues iconiques : elles nous font trop mal connaître les hommes célèbres qu'elles prétendent glorifier. Dans le domaine des allégories décorantes, des figures telles que l'*Imprimerie* de M. Labatut, pour la Bibliothèque Nationale, et l'*Architecture* de M. Croisy, pour la Cour du Louvre, et des bas-reliefs du genre de celui de M. Urbain Basset, pour la cheminée de la Bibliothèque des Facultés, à Grenoble, *les Lettres, la Science et l'Art*, me paraissent des inventions assez peu notables. Par contre, une figure en bois de M. Léopold Savine — un *Saint Jérôme* assis, les bras levés, la tête extasiée — vaut qu'on en loue, sinon l'arrangement tout traditionnel, au moins l'exécution très serrée, très saine, très conforme à la matière ligneuse. Nos artistes ont tort de dédaigner le bois : chêne ou noyer, il a en lui des vertus plastiques admirables, commande un style à soi et offre à la décoration des ressources infinies. L'an dernier, M. Armand Bloch exposa un grand corps d'homme couché, vaillamment équarri en plein cœur de chêne; M. Savine renouvelle fort à propos l'expérience, cette année, avec son *Saint Jérôme*. Puissent ces deux chercheurs ne pas s'en tenir à leur premier essai!

Jamais nous ne soulignerons comme il sied le ridicule de n'admettre des ouvrages d'art industriel que sous le couvert de la peinture, de la sculpture ou de la gravure en médaille. A-t-on l'idée d'un maître de maison n'accueillant un certain nombre de ses alliés et de ses parents qu'à la condition de les affubler d'un faux nom, sous prétexte que leur nom véritable sonne mal! Dans l'espèce, le maître de maison est l'Art lui-même. Il voit venir à lui des orfèvres et il leur dit : « Vous serez chez moi des graveurs en médailles. » Des forgerons il fait des sculpteurs ; des verriers, des peintres. Encore leur défend-il, en les recevant, de faire acte d'ornemanistes à la respectable face de ses invités du grand monde. Incongruité, l'ornementation! Rien ne compte que la figure humaine dûment académisée. De bonne foi, cela pourra-t-il durer longtemps? A-t-on l'illusion qu'à débaptiser la poterie, la verrerie et le reste, et à les réduire en charte privée, on les soumet ou on les annihile? En attendant que les industries d'art entrent victorieusement au Palais des Champs-Élysées comme elles sont entrées au Champ-de-Mars, elles y ont introduit subrepticement, comme pour y préparer leur place, un curieux petit bas-relief en pâtes de verre de ce curieux polychromiste appelé Henry Cross : *Incantation;* une aiguière en ivoire de M. H. Nègre-Baudoin; une étude

de chien danois, de M. E.-H. de Hann, en acier repoussé; une *Vierge avec l'Enfant Jésus,* bas-relief en faïence, de M. Pigalio; deux modèles d'assiettes à forme de vieux Rouen et de Strasbourg, de M. Leduc, représentant la chauve-souris et l'araignée et, par-dessus tout, la *Bellone* compliquée de M. Gérôme... Beaucoup de ces objets sont de goût contestable et de petite valeur. Il n'en peut être autrement dans les circonstances présentes. Les tristes arts qu'on nous ferait, d'ailleurs, si, par déférence pour MM. les Quatre-Vingt-Dix, orfèvres, verriers, potiers, ferronniers, tisseurs s'avisaient de renoncer aux richesses ornementales dont la nature leur offre les principes et les modèles à foison! Mais les jours approchent où les tyrannies esthétiques seront abolies et où, dans tous les milieux, il sera permis de goûter librement toutes les œuvres empreintes du sceau d'un art libre, tirant avantage de leur matière et de leur décor sans restriction et s'adressant aux connaisseurs sans classifications palliatives et sans sous-entendus.

Venons, maintenant, aux envois des peintres. Mon intention n'est pas de m'étendre sur quantités de toiles plus ou moins vastes et qui, par leurs dimensions, se rattachent au genre monumental, par exemple : *l'Homme entre les vices et la vertu*, de M. Henri Martin ; *les Conquérants*, de M. Fritel, et *l'Hommage à Carpeaux,* de M. Maignan. Je m'en tiendrai aux compositions peintes spécialement pour participer à un ensemble décoratif dans un édifice déterminé comme notre Hôtel de Ville. Des trois immenses tableaux que j'ai cités, il suffira de toucher à cette place un mot très bref. M. Henri Martin cultive, depuis deux ans, un genre symbolique et philosophique. Des personnages nus ou bizarrement accoutrés, traités en ébauche décolorée sur un fond vague, hachurés ou mouchetés, dansent d'inexplicables sarabandes. Çà et là, un rehaut de couleur réveille le ton endormi. La page présente est d'un artiste, doué du sentiment de la lumière et tourmenté d'indistinctes aspirations littéraires, qui ne se donne pas plus la peine de débrouiller sa peinture que sa pensée.

Ses imaginations, rangées aux parois d'une salle, feraient flotter de la démence dans l'air. Mais on peut espérer qu'il s'assagira. Touchant M. Fritel, l'illusion est moins facile. Sa chevauchée morne de conquérants cuirassés, casqués, couronnés d'or, dominés de trophées et de piques, rassemblant sous un ciel de suie les Sésostris, les Alexandre, les César, les Attila et les Napoléon muets, livides, dans un chemin bordé de cadavres accusateurs, n'exhale qu'un formidable ennui. L'*Hommage à Carpeaux*, de M. Maignan, eût suggéré, aux beaux temps du romantisme, une lithographie à succès. En des vapeurs d'incendie, le puissant statuaire moribond croit voir ses principales créations s'animer, se pencher sur lui, les mains chargées de palmes, l'environner de tourbillons d'apothéoses. Le peintre a, par places, fait montre de talent. On voudrait qu'il se souvînt du mot de l'Écriture : « *Quoniam cognovi litteraturam, non introïbo in regnum Dei.* » La littérature et la peinture n'ont rien à gagner à s'unir ailleurs que dans l'illustration des livres. Pour n'être pas égoïste envers des conceptions qui pourraient être décoratives, je dirai encore que la *Reddition de Huningue,* de M. Édouard Detaille, avec son grand fond d'architectures ravagées par le canon et ses personnages très vrais, savamment mais froidement peints, donne l'impression d'un parfait fragment de panorama historique; et j'ajouterai que le démesuré *Retour du marché en Vaucluse,* de M. Vayson, fournirait à la rigueur, en se simplifiant

beaucoup, prétexte à une tapisserie, si la tapisserie n'était pas, pour cent raisons, un art en désuétude.

C'est surtout notre Hôtel de Ville parisien qui met nos peintres en frais d'efforts décoratifs. Le Conseil municipal a commandé d'un coup des kilomètres de peinture, avec le seul souci de contenter le plus d'artistes qu'il se pourrait. Ce qui aurait dû être l'œuvre lente et grave de plusieurs générations devient l'improvisation d'une seule. Le manque d'unité, la hâte, l'indécision, la vulgarité inhérente à une telle manière de procéder sont déjà très sensibles et le seront de plus en plus. Des salles, même confiées entièrement à un peintre, ne promettent aucun caractère homogène. Les autres, livrées aux collaborations parfois les plus inexplicables, contiennent, dès maintenant, des morceaux qui hurlent ensemble et dont on commence à prendre peur. Là où la peinture satisfait le regard, l'ornement défaille. Le brillant plafond de M. Besnard, par exemple, souffre de l'affreuse invention des ornements qui l'accompagnent. Il est manifeste que le caprice et le hasard président aux commandes et que la plus étrange présomption se débride dans l'exécution des travaux. La plupart s'imaginent qu'on devient décorateur à plaisir. En résultat, nous n'avons guère sous les yeux — à un petit nombre d'exceptions près — que des tableaux peu ou prou affadis, sans intérêt et sans appropriation vraiment louable. Mais ce n'est pas encore le moment d'envisager la question en détail.

Le Salon des Champs-Élysées nous offre au moins dix ou douze peintures destinées à l'Hôtel de Ville : il suffit pour qu'on puisse juger, je ne dirai pas de la diversité, mais de l'invraisemblable mélange des façons. M. Bènjamin Constant, dans un grand plafond, brutal, grossoyé, tapageur comme une affiche, imite M. Besnard; M. Aimé Morot peint la Danse française à travers les âges à peu près comme, l'an passé, M. Gervex peignait la Musique; M. Ferrier nous apporte une Flore dont s'accommoderait à merveille un café du boulevard. M. Ehrmann personnifie la Bretagne et l'Auvergne en deux figures pompeuses visiblement nées à la Chapelle-Sixtine; M. Émile Blanchon symbolise les travaux de Paris par deux manœuvres d'un réalisme quelconque, roulant un néo-classique chapiteau; M. Tattegrain se passe la fantaisie d'évoquer, archéologiquement, d'après un vieux chroniqueur, l'*Entrée de Louis XI à Paris*... Et j'en oublie ou, plutôt, j'en omets de propos délibéré une foule. Quel chaos de manières disparates, d'allégories sans portée, de réalités sans style, de traditions neutres et de *modernités* déjà troussées en formules! Tout n'est pas mauvais dans cette production aventurée, encore que le mauvais y prime, mais tout s'y contredit et s'y nuit, rien ne s'y accorde et ne s'y fait valoir. On n'est pas décorateur par le fait qu'on peint sur une toile enduite de plâtre, qu'on fausse les valeurs par effacement, qu'on dessine des figures en paraphe du genre dit plafonnant, qu'on s'arrange pour tapisser une muraille entière et qu'on dispose, autour de sa composition, une bordure plus ou moins rappelée des anciennes tentures. Ce n'est qu'enfantillage tout pur.

On veut quelques notes supplémentaires. Soit! Le plafond de M. Benjamin Constant s'intitule : « Paris conviant le monde à ses fêtes. » En un ciel bleu, brouillé de nuages violets, des génies jaunes se précipitent, clamant, sonnant de la trompette. En haut, la Ville de Paris, parée, mondaine, ayant pour sceptre un éventail, s'entoure de petits amours volants. Son blason à la nef sacrée éclate dans la nue, ombragé du drapeau

tricolore. En bas, une jeune femme s'apprête à jeter des fleurs sur un monument, qui est, peut-être, l'idéal palais de la cité. Je l'ai dit, on pense à M. Besnard devant ce fracas de cuivres fanfarant sans merci; mais M. Chéret y peut aussi réclamer quelque chose. Et, pourtant, il y a là un effort non commun, et l'œuvre, si peu qu'elle vaille en soi, est plus intéressante, plus décorative, mieux faite pour les lumières que les allégories, bonnes à imprimer sur des boîtes de confiseurs, de MM. Morot, Ferrier et consorts. L'*Entrée de Louis XI à Paris,* de M. Tattegrain, d'une couleur douce, égayée de rehauts vifs, relève de l'imagerie amusante. Le peintre s'est proposé un thème d'illustrateur : traduire point par point un texte compliqué, surchargé d'épisodes pittoresques. « ... Portoit le heaulme du Roy, avec une couronne d'or, le capitaine d'Évreux. Puis, y estoit le Roy, vêtu d'une robe blanche de soie sans martre, d'un pourpoinct vermeil et affublé d'un chaperon locqueté. Et autour de lui estoient quatre bourgeois de Paris qui portoient, sur lances bien hautes, un drap d'or, ainsi qu'on fait au Saint-Sacrement. Et derrière estoient deux hommes d'armes de pied, tenant chacun une hache à la main... » Ainsi va la description, tirée des *Chroniques de Jehan de Troyes et de du Clercq.* On ne nous fait grâce ni d'un duc, ni d'un page, ni d'un écuyer, ni de la fontaine de vin, ni du Calvaire sculpté près du ponceau Saint-Denis, ni des « trois belles filles faisant personnages de sirènes toutes nues et chantant motets et bergerettes, que le Roy *moult regarda en la fontaine* ... » C'est comme une gageure tenue par M. Tattegrain de tout rendre par le menu, et, certes, sa mise en scène accuse de l'esprit.

Mais en voilà bien assez, ce me semble. Je n'ai pas le goût de décrire tous les panneaux appelés à prendre place dans les Mairies urbaines ou suburbaines. Toujours la Famille, le Travail, le Repos, et autres lieux communs où il entre des réminiscences de M. Puvis de Chavannes et des rusticités d'opéras-comiques à prétention. Ce style, dit des *concours municipaux,* devient réellement insupportable. Ce serait abuser du temps de mes lecteurs qu'insister sur le plafond où, pour un hôtel privé, M. François Flameng amalgame les signes du Zodiaque et les figures des dieux de l'Olympe. Je ne ferai qu'indiquer le carton, assez heureux de motif, mais dénué d'accent, combiné par M. Zuber pour les tapissiers de Beauvais : la fontaine du carrefour de l'Observatoire s'y dresse environnée d'arbustes penchés sous la neige, avec la grande perspective du Luxembourg, aux terrains blancs, aux frondaisons dépouillées, sous un ciel d'hiver vaguement rose. A quoi bon nous attarder ?...

II

Ce qui triomphe au Champ-de-Mars, ce n'est pas la peinture, et c'est encore moins la statuaire. La palme, aux yeux de tous les bons juges, revient sans conteste aux maîtres de l'Industrie, dont plusieurs sont représentés par des morceaux supérieurs. J'ai peu à dire sur les ouvrages sculptés : cinq ou six envois à peine se rattachent à la décoration. Le groupe en marbre de M. Dalou, formant fontaine, nous frappe désagréablement par son caractère traditionnel. Un jeune homme, portant à pleins bras une jeune fille, franchit un fleuve, figuré sous les traits d'un vieillard couché, accoudé sur une urne d'où l'eau s'épanche. Nous avons vu cent fois pareille disposition, dans les œuvres de l'époque classique, et, sans aller plus loin que le jardin des Tuileries, nous y

trouverions deux compositions de cet ordre où le Zéphyre bouffi joue le rôle principal. L'originalité de M. Dalou consiste, à ce qu'on rapporte, dans l'idéalisation allégorique d'un roman de famille. Deux amoureux traversent un fleuve pour aller se marier à l'étranger. Il y a un rébus en cette sculpture monumentale. J'avoue que tout le talent de l'artiste ne me ferait pas admirer la puérilité du thème. La jeune fille enlevée n'est

Corée ou Proserpine.
Haut-relief modelé par Mme Besnard, pour être exécuté en céramique.
(Salon du Champ-de-Mars.)

certainement pas dépourvue de grâce; le vieillard fluvial, par contre, n'est qu'un modèle d'atelier, et l'aspect général ne nous dit rien.

Un tombeau de M. Albert Bartholomé nous séduit par une idée neuve. Des deux côtés d'une chapelle construite en talus, montant sur le soubassement, l'époux et l'épouse s'engagent ensemble, d'un pas égal, dans la nuit de l'inconnu. Le bras de la femme s'allonge doucement vers l'épaule de l'homme. Ils vont sans trouble, sans regret, pleins de foi dans la vie d'outre-tombe. La conception est d'un poète; l'arrangement nous touche de son expressive simplicité; l'exécution, surtout pour ce qui

L'ÉTAIN

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1892).

CRUCHE EN ÉTAIN

PIÈCE D'UN SURTOUT DE TABLE, PAR M. JEAN BAFFIER.

regarde le corps féminin, est d'un charme mystérieux et pur. M. Bartholomé compte parmi les artistes qui nous sont chers. Il ne travaille que pour contenter son humanité, libre de tout souci de virtuosité et d'école.

Aux deux angles d'un monument funéraire, se dressent les deux figures en marbre de M. Alfred Lenoir : la *Prière* et la *Douleur*. J'aime la *Prière*, émue, recueillie, enveloppée dans sa cape paysanne. La *Douleur* convulsive, les traits tirés, les bras allongés et les mains jointes entre ses genoux, en un mouvement qui rappelle la *Jeanne d'Arc agenouillée* de Chapu, est assez conventionnelle. La qualité qui fait le plus défaut à nos sculpteurs, c'est l'imagination.

Je ne mentionne que pour mémoire, à cause de sa beauté charnue et vivante, la *Femme couchée,* de M. de Saint-Marceaux, la tête dans ses mains, pleurant contre terre, sur un lit d'herbe. C'est une œuvre de musée des plus remarquables, extérieure, par ses visées, au point de vue qui nous occupe. De M. Constant Meunier, il sied de louer sans réserve un fragment de bas-relief, où vivent deux mineurs tirant un wagonnet, d'une puissance admirable et d'une exécution essentiellement monumentale. Une poignante expression se dégage de ces faces bestiales en surface, mais grandement douloureuses, de ces dos rudes et bossués de saillies cahoteuses, de ces bras musclés qui déracineraient des arbres et qui luttent sans trêve pour la vie, humblement, formidablement. Le groupe entier, traité avec cette concentration, serait un des plus francs chefs-d'œuvre de notre temps, et le maître belge est de force à nous le donner quand il lui plaira.

Pendeloque exécutée par M. Brateau. (Salon du Champ-de-Mars.)

Un charmant motif de fontaine pour un jardin nous vient de M. Jean Baffer : un jardinier, le pied sur une roche, arrose ses fleurs à pleins arrosoirs. Je suis très sensible aux recherches de modernité de l'artiste. Sa préoccupation est d'introduire dans la sculpture quelques-uns des traits et des types de la vie, tout familièrement, et de créer un art de vérité délicat et utile. Ce n'est pas lui qui hésiterait à sculpter une cheminée, un lavabo, un cadre de porte. Il sait bien que nos vénérables aïeux, si grands et si simples, agissaient ainsi; il fait comme eux et il a raison. Le voilà, pour le quart d'heure, en train de modeler des pièces de table qu'il coule en étain. On peut voir à la Section des objets d'art sa cruche d'étain, de forme rustique, au bord de laquelle sont assises deux figurines de paysanne et de paysan nivernais, au-dessous de l'anse. L'objet a sa particularité saine et les deux figures sont ravissantes de naturel et, tout ensemble, de fantaisie.

Ce fut M. Brateau qui, naguère, ressuscita l'orfèvrerie d'étain. Avec quel succès, je n'ai plus à le dire! Nous n'avons pas de plus habile travailleur de métaux précieux que cet artiste. Nul ne le vaut, à beaucoup près, à manier la recingle du repousseur et l'outil du ciseleur. Dans l'étain, il est incomparable. Ses compositions sont, à vrai dire, un peu plus inspirées que je ne voudrais des modèles de la Renaissance; mais de quel style pur et large, de quelle rare souplesse il fait preuve en ses interprétations! Voyez en ce Salon son *Couvercle d'écuelle*, groupant en cinq médaillons des allégories de fleuves. Les figurines, qui n'ont guère plus d'un pouce de proportion, sont d'une

véritable ampleur de style en leur exquis raffinement. Et les épreuves qu'il tire de ses moules d'une si surprenante perfection sont, elles-mêmes, d'une pureté sans pareilles. M. Brateau possède la maîtrise absolue de son art. Je voudrais voir des amateurs lui commander des pièces spéciales, des testimoniaux, des commémoraisons de souvenirs de famille, en bijoux, en plaquettes, en coupes d'argent, en plats d'étain. Les délicieux objets qu'il produirait de la sorte et dont nos enfants s'enchanteraient plus tard!

Aujourd'hui, l'exemple de l'héritier de Briot commence à porter ses fruits. Nous avons dit un mot de la cruche de M. Baffier. Voilà cinq plats d'étain aux bas-reliefs très ressentis, de femmes nues dont le style michelangesque doit quelque chose à M. Rodin, mais singulièrement intéressantes. Les sujets font médaillon au centre; quelques brindilles de feuillage, quelques saillies détachées sur le métal d'aspect mat et gras suffisent à décorer le marli. Ce n'est pas, proprement, de l'orfèvrerie, c'est un décor sculptural libre et touché et qui ressort, en étain, avec une harmonie extrême. Et voici, d'autre part, un pot à vin de M. Alexandre Charpentier, déroulant sur sa panse une ronde de bacchantes au milieu des raisins, qui ne manque, non plus, ni d'esprit, ni de finesse. Nous voyons avec un extrême plaisir des statuaires sortir ainsi des banalités du métier et chercher des applications nouvelles. Une partie de l'avenir est dans cette émancipation.

(La fin au prochain numéro.) L. DE FOURCAUD.

A propos des fêtes nationales : un projet intéressant.
Une grande médaille d'or à M. Froment-Meurice. — Une dissolution de société : MM. Bapst et Falize ; la magistrature du bijou. — Les peintures de M. Galland à l'Hôtel de Ville.
Les fêtes de Nancy : le monument de Rodin et les cadeaux offerts à M. Carnot.
Un concours pour une reliure.

Une société démocratique ne peut-elle être qu'une société sans goût, sans amour de l'art et du luxe? Les qualités d'élégance et du raffinement de l'esprit sont-elles forcément l'apanage exclusif des monarchies? On a répandu beaucoup d'encre pour élucider cette question. A l'heure qu'il est, il me semble qu'une foule de petits incidents caractéristiques viennent démentir les théories un peu vaniteuses de ceux qui prétendent que l'art ne saurait être compris et encouragé que par les aristocraties. Et d'abord, il y a aristocratie et aristocratie, comme il y a fagot et fagot. Il y a celle de la naissance; il y a celle de l'argent; il y a celle de l'intelligence. Assez rarement on les voit toutes trois réunies sur une seule tête. Or, de ces trois sortes d'aristocraties, laquelle présentement se montre le plus artiste, dans le sens exquis du mot? Laquelle fait preuve à l'occasion d'un goût véritable, spontané, affranchi du cadre conventionnel des idées toutes faites? Contentons-nous de poser ce point d'interrogation, car les faits chaque jour parlent si haut que personne ne sera pas embarrassé pour répondre.

Il est manifeste qu'en France l'art est un besoin pour la foule. Celle-ci se précipite dans les théâtres; elle accourt à toutes les expositions; elle prend plaisir aux affiches de Chéret... Pourquoi ne pas profiter de ce penchant naturel et de cette sensibilité de race pour affiner de plus en plus les idées du public et son sentiment de l'art?

C'est à coup sûr l'avis de notre très distingué confrère M. Francis Magnard qui vient, à

propos de la prochaine fête nationale, d'émettre dans le *Figaro* la judicieuse proposition suivante :

« Puisque vous voulez instruire ou amuser le peuple, pourquoi ne pas donner à ces féeries solennelles un cachet intelligent et artistique? Toujours des feux d'artifice et des guirlandes de verres de couleur! Toujours les mêmes mâts de cocagne et les mêmes représentations gratuites, toujours les mêmes forains et les mêmes chevaux de bois.

» Pourquoi ne pas mettre au concours, une fois par an au moins, un projet de fête publique où se donnerait carrière l'imagination des peintres, des sculpteurs, des décorateurs, des architectes?

» La dépense serait peut-être un peu plus forte, mais on pourrait l'imputer sur les fonds secrets ou toute autre caisse inutile et mystérieuse.

» Nous aurions ainsi des fêtes qui parleraient à la mémoire du peuple, qui forceraient son attention, qui lui donneraient pour un jour l'illusion d'une belle chose, d'un rêve réalisé.

» — Qui sait, me dira-t-on encore, si la foule ne préfère pas les plaisirs qu'elle est habituée à avoir? Essayons tout de même de les changer : dans les premières années, quand Paris s'amusait lui-même le 14 juillet, il y avait des coins charmants, des inventions tout à fait heureuses. En encourageant dans chaque quartier des cavalcades ou des restitutions locales, en donnant des primes aux ornementations les mieux réussies, on viendrait en aide à l'initiative des bureaux et l'on aurait chance de sortir de l'ornière. »

L'idée est excellente. Elle fait partie du projet d'organisation d'un service de protection des Arts décoratifs dont nous avons parlé plus d'une fois, et qui pourrait être aisément constitué. Ah! si M. le Ministre de l'Instruction publique voulait, que de grandes et belles choses on pourrait faire!

***

Connaissez-vous la Société d'encouragement pour l'industrie nationale? Cela n'est pas douteux. C'est une des plus anciennes, une des plus glorieuses de nos nombreuses Sociétés philanthropiques. Il faut ajouter que c'est une des plus riches. Elle possède 300,000 francs de rentes dont une grande partie est distribuée en prix de toutes sortes aux inventeurs, aux héros obscurs ou illustres de la science et de l'art. Parmi les distinctions annuelles qu'elle décerne, il en est une qui est particulièrement enviée et recherchée : c'est une grande médaille d'or aux *auteurs français ou étrangers des travaux qui ont exercé la plus grande influence sur les progrès de l'industrie française.* Les lauréats sont désignés successivement dans les diverses branches de l'art, de l'industrie, de la science, etc.

Cette année, c'était le tour de l'industrie des métaux précieux. Il y a dix ans, cette grande médaille avait été donnée à Barbedienne. On a voulu en 1892 l'offrir à un orfèvre. Deux noms s'imposaient au choix des comités : ceux de M. Lucien Falize et de M. Froment-Meurice. C'est ce dernier qui l'a emporté.

Nous assistions, le 27 mai dernier, dans le monument que la Société d'encouragement s'est fait élever place Saint-Germain-des-Prés, à la séance solennelle de distribution des récompenses. Le rapport concernant M. Froment-Meurice était lu par M. Rossigneux, l'artiste éminent auquel l'art décoratif de notre temps est redevable de plusieurs chefs-d'œuvre. Son succès a été des plus vifs, et on a applaudi doublement, car l'éloge était digne de celui qui en était l'objet. M. Rossigneux a raconté des anecdotes charmantes sur cette célèbre famille des Froment-Meurice, dont la maison d'orfèvrerie date de 1774, et qui a élevé la « probité industrielle » à la hauteur d'un dogme. Quand mourut, le 17 février 1855, François-Désiré Froment-Meurice, celui que Victor Hugo appelait le « statuaire du bijou » dans l'odelette qui commence ainsi :

Nous sommes frères : la fleur
Par deux arts peut être faite.
Le poète est ciseleur,
Le ciseleur est poète...

son fils Émile n'était qu'un tout jeune garçonnet. Mais en lui vibrait l'âme ardente de son

père. Il prit, encore adolescent, la direction de la maison d'orfèvrerie déjà presque séculaire, et grâce à l'énergie d'une mère admirable, il vint promptement à bout, à son grand honneur, de la lourde tâche qui lui était si précocement dévolue. « Il fut apprenti des apprentis de son père, » comme l'a dit M. Rossigneux avec un bonheur d'expression dont toute l'assistance a salué de ses bravos la gentillesse. Je m'en tiens à cette citation recueillie au vol : car nous espérons bien pouvoir publier dans cette Revue le Rapport tout entier, qui est un document de grand intérêt pour l'histoire de l'orfèvrerie dans ces dernières années.

***

Nous écrivions tout à l'heure le nom de notre ami Lucien Falize. Vous savez la nouvelle? On l'a publiée dans plusieurs journaux. Il va diriger seul désormais la maison de bijouterie et d'orfèvrerie de la rue d'Antin dont il partageait la direction avec M. Germain Bapst. Oh! rassurez-vous! Ce n'est pas une scission comme celle qui est survenue entre MM. Haviland, de Limoges, c'est une séparation tout simplement, et pas même une séparation de biens. Divorce amiable, s'il en fut, nullement amené par incompatibilité d'humeur. De part et d'autre, on n'a qu'à se féliciter d'une association qui depuis près de quinze ans qu'elle durait n'a jamais été troublée par l'ombre d'un nuage et a enfanté des œuvres magnifiques. M. Germain Bapst ne veut plus être orfèvre, voilà tout. La renommée qu'il conquiert dans l'érudition archéologique et la littérature lui suffit, et avec un bon sens qui lui fait honneur, il s'est dit sans doute que malgré toute son activité véritablement extraordinaire, et bien que la loi sur le cumul des fonctions n'interdise point le cumul de différents genres de célébrités, il était préférable pour lui de se donner tout entier aux travaux historiques qui lui sont chers et qui l'absorbent, pour le grand profit des associations savantes dont il fait partie.

M. Lucien Falize est donc maintenant seul chef d'une maison à l'illustration de laquelle il a tant contribué. Dirai-je à ce propos le pressentiment que fait naître en moi ce changement? J'ai comme une idée que M. Falize, après avoir animé l'orfèvrerie contemporaine de la grâce souveraine de sa riche et toujours fraîche imagination, pourrait nous étonner encore par de nouveaux caprices, où son talent se montrerait avec un caractère plus intime et plus libre. J'ose exprimer ici le fond de ma pensée. Eh bien! j'aimerais qu'un homme tel que M. Falize, arrivé à la plénitude de la maîtrise, avec sa grande situation quasi officielle et son autorité qui grandit tous les jours, devienne pour les bijoux féminins ce que sont les Worth, les Félix, les Morhange pour les robes et les vêtements, c'est-à-dire un arbitre écouté et aveuglément obéi. Ne nous y trompons pas : il y a là une révolution bienfaisante à apporter dans les habitudes des femmes et dont l'art bénéficierait. Car ne vous paraît-il pas inouï que nos Parisiennes élégantes qui, en fait de vêtements, acceptent sans discussion les fantaisies de leurs costumiers, — ce dont elles n'ont point à se plaindre, puisqu'elles sont les reines de la mode — ne veuillent point suivre pour la forme de leurs bijoux une influence analogue, sage, expérimentée, aimable, ingénieuse, qui les empêcherait de commettre les affligeantes hérésies dont elles nous donnent le spectacle! Qu'arrive-t-il en effet? L'art du bijou se perd. Le diamant, c'est-à-dire la richesse qui s'affiche et s'étale, a pris sa place. C'est Apollon chassé de l'Olympe par Plutus. Pourquoi pas alors, tout bêtement, des billets de banque en guise de collier, de ceinture ou de bouquet de corsage? Mais il y a trop à dire sur ce point pour nous borner à une observation étranglée dans une chronique. Ce sujet est de ceux qui méritent d'être développés.

***

Oh! la bonne journée que nous a fait passer, vers la fin du mois de mai, M. P.-V. Galland, le grand peintre décorateur! Et quelle *leçon de choses* il nous a donnée! Il nous avait convié à assister à l'inauguration de la grande galerie latérale de l'Hôtel de Ville dont il vient

d'achever la décoration, M. Roujon, directeur des beaux-arts, présidait la cérémonie, à laquelle M. de Lajolais, escorté de tous les professeurs de l'École nationale des Arts décoratifs, avait amené le bataillon carré de ses élèves. Cette petite fête de famille a pris les allures d'une manifestation. En admirant l'œuvre de M. Galland, on rendait justice à un des principes primordiaux de l'art décoratif, principe peu respecté par le temps qui court, celui de l'unité; c'est ce qu'a parfaitement fait ressortir M. Roujon dans une allocution pleine d'idées justes, exprimées avec autant de tact que de grâce. Le musicien Gounod, dont la fille a épousé le fils de M. Galland, était présent; lui aussi a pris la parole et prononcé quelques mots fort heureusement trouvés sur la discipline qui est nécessaire dans tous les arts pour arriver à l'harmonie, source de la beauté. Enfin, M. Galland, très ému, a présenté au cortège officiel tout sympathique qui l'entourait, les artistes qui l'ont aidé dans l'œuvre considérable qu'il vient d'exécuter à l'Hôtel de Ville; puis il a fourni aux élèves de l'École des Arts décoratifs quelques explications familières.

Ce n'est pas le moment de décrire ici les peintures de M. P.-V. Galland. Nous en avons déjà parlé dans la *Revue* et publié la reproduction d'importants fragments[1]. L'artiste avait à orner une longue galerie voûtée d'une trentaine de mètres. Il a combiné sa composition avec la merveilleuse ingéniosité qui lui est habituelle, et sa profonde connaissance de l'architecture. La muraille et la voûte en plein cintre sont couverts d'arabesques dont la variété est d'une richesse incroyable, et au milieu desquelles se trouvent ménagés des espaces rectangulaires où s'encadrent, des deux côtés de la voûte, vingt-six sujets, tous différents, et qui, néanmoins, se rattachent à la même pensée : la *glorification du travail*. Ici ce sont des maçons qui débitent des blocs de pierre; là ce sont des orfèvres qui cisèlent des vases, des potiers qui façonnent des plats, des armuriers qui donnent le fil aux épées, des tourneurs, des menuisiers, des tapissiers, etc. Quel bel aspect a cet ensemble! Quelle magistrale ordonnance! C'est trop Renaissance, disent certains, je veux bien; mais auprès de cette galerie, où tout se tient avec une volonté si fermement écrite, quel air de charivari moulin-rougesque a le reste de la décoration picturale de l'Hôtel de Ville!

Malheureux Hôtel de Ville! On y voit de tout. Les plus glorieux talents s'y trouvent représentés! Chacun s'y est appliqué. Et pourtant, le résultat est monstrueux. C'est le déballage des palettes qui hurlent de se trouver ensemble! La galerie de M. Galland sera l'oasis où viendront se reposer les yeux fatigués des feux d'artifices de couleur que les murailles de chaque salon semblent se tirer les unes contre les autres.

*
* *

Un écho nous arrive des fêtes dont le voyage de M. Carnot à Nancy a été le prétexte.

Mais d'abord un mot du monument élevé par cette ville à la gloire de son illustre enfant, Claude Lorrain, et qui est dû au ciseau d'Auguste Rodin. Le peintre est figuré à la descente d'un tertre, son pinceau à la main, prêt à poser la touche; sa palette de l'autre main; la bouche ouverte, les pupilles dilatées, il fixe le soleil, qui l'éblouit, et dont il cherche à rendre l'éclat. Si la statue montre la ressemblance de l'homme, le piédestal raconte l'ordre des recherches du peintre et commente éloquemment son œuvre. Pour incarner le génie de Claude Lorrain, Rodin a fait saillir de la masse du piédestal une allégorie : Apollon écartant les nuages et frayant au soleil un passage qui lui permette de faire irruption et d'épandre ses rayons. Figurés en haut-relief sur les côtés et en ronde-bosse sur la face, deux chevaux piaffent et écument, l'un comme enivré de lumière, l'autre se précipitant en avant, l'encolure tendue, avec une impétuosité, un mouvement admirables.

Ce monument rallie tous les suffrages. Ce n'a été qu'une voix parmi ceux qui ont assisté à l'inauguration pour en louer la beauté originale et puissante. M. le Président de la République a complimenté le sculpteur, auquel M. Bourgeois, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, a adressé à son tour les plus chaleureuses félicitations.

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, pages 24, 26 et 30.

Nous ne parlerons pas des arcs de triomphe élevés pour la réception de M. Carnot, bien qu'un tel sujet rentrerait tout à fait dans le cadre de la *Revue des Arts décoratifs*. Ils étaient fort beaux, paraît-il. La vieille cité lorraine a gardé ses traditions artistiques sous ce rapport. Mentionnons seulement quelques cadeaux offerts par la Municipalité au Président de la République et qui sont des spécimens des brillantes industries décoratives de Nancy. La corporation des sculpteurs a donné quelques meubles, notamment un siège dont les côtés représentent des guerriers lorrains du temps de René II ; les supports consistent en quatre Chimères. Le fronton comporte des armes, un bonnet phrygien et un cartouche avec les initiales de M. Carnot. C'est un siège symbolique qui personnifie « la force de la République ». Mme Carnot a eu sa part de cadeaux. La Ville de Nancy lui a envoyé des dentelles, des broderies et un vase superbe, en cristal gris, ciselé de fleurs lorraines, avec une décoration en émaux translucides, sur métaux. C'est une œuvre de notre ami Émile Gallé.

*
* *

J'aurais voulu dire quelques mots d'un récent concours qui a été organisé par la *Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie*, société qui a été fondée, il y a trois ans, par le regretté Gustave Sandoz, et que président actuellement MM. Henry Maret et Follot. L'an dernier, elle avait inauguré ses concours avec un programme très intéressant : il s'agissait de la décoration d'une chambre à coucher, si je ne me trompe. Cette fois, il comprenait la « décoration du dos et des deux plats d'un livre relié ».

Je n'en saurais dire le résultat, n'ayant point été convié à aller voir les compositions envoyées par les concurrents. Il est regrettable que la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, dont l'esprit d'initiative et la générosité sont dignes de tous les éloges, ne mette pas plus de soin à faire profiter les dessinateurs de l'industrie de ses bonnes dispositions. Pourquoi agir « dans l'ombre et le ministère », comme dit la chanson? Pourquoi ne pas chercher à donner quelque publicité à ces concours? Quels sont les membres du jury? Quelle garantie de compétence offrent-ils? Je ne doute pas que les choix n'aient été excellents. Encore serait-il bon de les connaître. Pour apprécier les mérites d'une reliure, il faut être du métier ou bien savoir, comme notre collaborateur Henri Béraldi, tout ce qui concerne le livre sur le bout du doigt. Or, il faut bien le dire, la plupart du temps, dans les jurys officiels, on est très expert en mille choses, hormis en la technique des concours qu'on a à juger.

Les concours de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie peuvent être d'une utilité très réelle pour la cause que nous défendons passionnément dans cette Revue. C'est pour cela que nous serions heureux qu'on en sût tirer tout le parti possible.

JUDEX.

COURRIER DE L'ÉTRANGER

EXPOSITION DES ARTS DU THÉATRE A VIENNE

(De notre correspondant particulier.)

Le 7 mai s'est ouverte à Vienne l'Exposition internationale du Théâtre et de la Musique, placée sous le haut patronage de l'archiduc Charles-Louis. Le jour de l'inauguration, l'ambassadeur de France, M. Decrais, a fait à l'empereur François-Joseph les honneurs de notre section française, organisée par les soins de M. Henry Regnier, délégué du ministère des Beaux-Arts, et de M. Metman, délégué du Comité français.

La travée nord de la rotonde du Prater est tout entière occupée par nos collections. La décoration générale, exécutée par M. Belloir, sous la haute direction de M. Guillaume Dubufe, fait un cadre merveilleux aux objets exposés.

Sous les grandes verrières dont la lumière un peu crue a été atténuée par des stores drapés, de somptueuses tapisseries des Gobelins étalent leur magnificence. Dans six petits salons, tendus d'étoffes aux coloris éteints, au milieu des portraits anciens, des gouaches et des dessins de maîtres, sont placés sur des consoles des statuettes, les bustes, en biscuit de Sèvres, des auteurs classiques, des grands musiciens, et les délicates figurines représentant les acteurs célèbres du siècle dernier. Çà et là, disposés comme dans un salon de musique, des harpes, des clavecins, des pupitres et, dans des vitrines en acajou, les précieux instruments appartenant à nos grandes collections.

Citons au hasard : la harpe de Marie-Antoinette, une merveille de sculpture et de décoration peinte, prêtée par le musée du Conservatoire; un piano construit pour la reine par Sébastien Érard; la harpe du roi de Rome, ornée d'une Victoire aux ailes déployées (collection Erard); l'élégant clavecin, en laque vert d'eau, appartenant à M. Taskin; le grand clavecin Louis XIV porté sur un pied en bois sculpté et orné, à l'extérieur et à l'intérieur, de peintures sur fond d'or (collection Rosenberg); une curieuse épinette de Hans Ruckert (collection Pleyel Wolf); le petit modèle de clavecin en bronze, appartenant au comte de Jarliges; l'intéressante reconstitution faite par la maison Pleyel d'un clavecin en vernis Martin orné de peintures d'après Watteau et Lancret. Parmi les instruments à cordes : la guitare aux armes du Dauphin incrustées en nacre, à Mme la baronne Adolphe de Rothschild; le luth dans une gaine en maroquin aux armes du comte de Toulouse (collection Lecomte); les instruments des XVIIe et XVIIIe siècles appartenant à à M. Rosenberg et Picard, les musettes d'une si belle conservation de MM. Rosenberg, la collection d'archets français exposée par M. du Seuil, les violons de M. Jacquot, de Nancy.

Ce sont encore des instruments ayant appartenu à des musiciens célèbres ou des reliques d'une authenticité indiscutable : le piano de J.-J. Rousseau, acheté après sa mort par Grétry (collection Savage); le piano de Spontini (collection Érard), le piano de Chopin (collection Pleyel), son masque par Clésinger et des aquarelles de Kwiatkowski représentant l'appartement où le maître a expiré; la canne de Rossini, le moulage de la main de Chérubini; enfin, le fauteuil et la table à écrire d'Alexandre Dumas père, recouverte d'inscriptions à l'encre des plus curieuses.

De chaque côté de l'entrée et dans le fond de la salle, a été réunie une collection de portraits et de bustes de nos auteurs, compositeurs, artistes lyriques et dramatiques : Ducis, par le baron Gérard; Casimir Delavigne, par Boilly; Victor Hugo, par Delaroche et Bonnat; Musset, par Landelle; George Sand, par Charpentier; Alexandre Dumas père, par Giraud; Legouvé, par Delaunay; Claretie, par Ferrier; Augier, par Jalabert;

Alexandre Dumas fils, par Bonnat; Meilhac, par Delaunay; Daudet, par Feyen-Perrin.

A côté d'eux, Monsigny, le Chérubini d'Ingres; Hérold, par Giraud; Berlioz, de Courbet; Halévy, Bizet, Gounod, par Dubufe; Massenet, par Chaplin, etc.

Parmi les artistes anciens, Baroilhet, par Couture; Rachel, par Dubufe; Tamburini, par Scheffer; la *Mort de Talma*, de Robert Fleury; les aquarelles des costumes dessinés pour *Diane,* de Émile Augier, par Meissonier, etc.

Citons parmi les modernes: MM. Mounet-Sully, par Clairin; Faure, par Zorn; Mme Pasca, par Madeleine Lemaire; Duprez et Samary, par Carolus Duran; Mlle Dudlay, par Boutet de Monvel; MM. Got, par Carpeaux, et Coquelin, par Joseph Blanc.

Dans une vitrine est exposée la collection de poupées appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra et qui a été tant admirée, en 1889, dans le Palais des Arts Libéraux.

Les vitrines-tables renferment une collection de manuscrits et de partitions autographes formée en grande partie par les soins de M. Charavay.

La Bibliothèque de l'Opéra est représentée par les documents les plus rares; la Bibliothèque du Conservatoire par une belle collection de partitions reliées en maroquin, aux armes de Marie-Antoinette. Signalons aussi le Chansonnier de Mme Dubarry, précieux manuscrit aux armes de la favorite et enluminé à chaque page de la façon la plus exquise.

Au centre de la section française s'élève le pavillon des maquettes. Construit, sur les dessins de M. Cruchet, dans le style Louis XVI le plus pur, il est orné sur ses deux côtés de grandes toiles décoratives de M. Jambon, présentant, au milieu, des attributs de la Danse et de la Musique, des bas-reliefs d'enfants musiciens, d'après Clodion. A l'intérieur sont disposées et éclairées à la lumière électrique les plus belles décorations exécutées pour l'Académie nationale de musique par MM. Rubé et Chaperon, Lavastre, Carpezat, Amable, Jambon, etc.

MM. Rubé et Chaperon ont peint également pour un des théâtres construits dans l'intérieur de la rotonde une réduction de leur beau décor du *Rêve* (1er acte). Les qualités d'exécution et la perfection de l'éclairage font de cette page maîtresse un des grands attraits de la section française. Le succès mérité qu'elle remporte à Vienne peut se reporter tout entière sur notre grande école des décorateurs français, qui, avec une modestie sans égale, ne compte plus les chefs-d'œuvre qu'elle prodigue depuis tant d'années sur tous les théâtres de Paris.

NAMMET.

CLAUDIUS POPELIN

L'émailleur bien connu, à la fois érudit, peintre et poète, Claudius Popelin, vient de mourir.

C'était un homme distingué dans toutes les acceptions que le mot comporte.

Il fit partie, sous l'Empire, et même après l'Empire, du cénacle d'écrivains et d'artistes que la princesse Mathilde avait su réunir autour d'elle et qu'elle conserve encore à présent, mais combien clairsemé!

Né en 1825, à Paris, Popelin avait pris de bonne heure le goût de la peinture. Il se forma dans l'atelier de Picot et dans celui d'Ary Scheffer; il en sortit, comme il était naturel d'en sortir, peintre d'histoire.

Les Salons, de 1852 à 1862, ont vu de lui un certain nombre de tableaux conçus dans le goût dominant de la peinture d'histoire, rajeunie, ou mieux édulcorée, par un petit ragoût d'anecdote; nous nommerons. parmi les plus importants, *Dante lisant ses poésies à Giotto, Robert Estienne au milieu des savants qui l'aident dans ses travaux, Guillaume Budé apprenant d'Hermonyme de Sparte la langue grecque, Calvin prêchant devant la duchesse de Ferrare.*

Il peignit également quelques bons portraits, parmi lesquels ceux de *Mme P. D.* et de *M. B...* furent les plus remarqués.

Vers 1862, Claudius Popelin se détourna de la peinture sur toile pour s'adonner à la peinture sur émail, où il ne tarda pas à s'acquérir la réputation d'un vrai maître et qu'il remit brusquement en honneur. Ses émaux de *Jules César, Pic de la Mirandole,* de la *Renaissance des lettres,* de la *Vérité,* de *Henri de Mortemart* furent très goûtés aux Salons et lui valurent, en 1869, conjointement avec les curieuses recherches consignées dans ses livres, dans l'*Émail des peintres* (1866), dans l'*Art de l'émail* (1868) et dans les *Vieux arts du feu* (1869), la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

A partir de ce moment, Popelin se livra tout entier à l'érudition et à la poésie.

L'érudition lui était déjà familière : il avait étudié avec passion la Renaissance; il avait traduit de l'italien le traité de Leone-Battista Alberti sur la *Statuaire et la peinture* (1868). Il donna, en 1879, en français, l'*Hypnérotomachie* ou *Songe de Poliphile,* ouvrage baroque et profond, très peu et très mal compris jusque-là, du frère Franciscus Columna. Cette traduction, précédée d'une savante étude sur l'esprit de la Renaissance italienne, fit sensation dans le monde des lettrés.

Popelin fut poète également; il a laissé sa trace parmi les sonnettistes français. Ses *Cinq octaves de sonnets* (1875), qu'il illustra lui-même de gravures sur bois, son *Livre de sonnets* (1888) sont des œuvres d'un goût raffiné et charmant.

L'EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

LE DIORAMA DE M. POILPOT

Pour ajouter aux attraits de l'*Exposition des Arts de la Femme* qui sera ouverte le 1er août au Palais de l'Industrie, le Comité de l'Union centrale des Arts décoratifs a décidé d'établir dans un des côtés de la nef du Palais un diorama qui synthétiserait dans une suite de tableaux pittoresques l'histoire du costume féminin de notre siècle.

C'est à M. Poilpot, l'auteur du panorama *le Vengeur*

qu'on vient d'inaugurer aux Champs-Élysées et de tant d'autres œuvres du même genre que le Comité s'est adressé pour exécuter les compositions dont il a arrêté comme suit la liste :

1790. — Une Guinguette, le soir.
1800. — Soirée chez Barras, au petit Luxembourg.
1815. — Galerie de bois au Palais-Royal.
1825. — Les Élégantes au boulevard des Italiens.
1840. — La Fête de Saint-Cloud.
1859. — Retour des troupes d'Italie.
1867. — Une tribune aux courses de Longchamps.

LE BUREAU DU CONSEIL

Dans sa séance du 27 mai dernier, le Conseil d'administration de l'Union centrale a procédé à l'élection de son Bureau. Ont été réélus :

MM. Georges Berger, *président*.
Henri Bouilhet, *vice-président*.
Braquenié, *trésorier*.
Ernest Lefébure. . . . . } *secrétaires*.
Krafft . . . . . }

Dans la même séance on a réparti les membres du Conseil entre les trois grandes commissions organisées pour le fonctionnement de la Société : commission de l'enseignement, commission du musée et commission des finances.

NOUVEAUX MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

Le Conseil a reçu l'adhésion, en qualité de membres de la Société des Arts décoratifs, de

MM. le marquis de Biron, membre à vie (cotisation de 500 fr. réglementaire).
Colonel Laussédat, directeur du Conservatoire des Arts et Métiers . . . . . } Cotisation annuelle permanente.
Reyen, artiste peintre-émailleur . . . . . }
Armand Calliat et fils, orfèvres à Lyon . . . . . }

FIN DU DOUZIÈME VOLUME,

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Impr. G. Gounouilhou, rue Guiraudo, 11.

1

2

3

ÉPÉES EXÉCUTÉES PAR M. FROMENT-MEURICE

1 — ÉPÉE EN ARGENT CISELÉ, OFFERTE EN SOUSCRIPTION AU GÉNÉRAL DE CISSEY EN 1880, GROUPE MODELÉ PAR M. ANTONIN MERCIÉ

2 — ÉPÉE D'HONNEUR EN ARGENT REPOUSSÉ AVEC PARTIES DORÉES, OFFERTE AU COLONEL DE NÉGRIER, PAR LES PROVINCES ALGÉRIENNES

3 — ÉPÉE OFFERTE EN 1886 A MGR LE DUC D'AUMALE, GUERRIER GAULOIS MODELÉ PAR CHAPU, SCULPTÉ EN IVOIRE PAR SCAILLET, BAS RELIEF SUR LA COQUILLE MODELÉ PAR CHAPLAIN

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages

LA DÉCORATION DES CHATEAUX. — Grand vestibule du 1er étage du château de Chantilly, résidence de M. le duc d'Aumale; restauration de M. Daumet, architecte 2

LA DÉCORATION DES CHATEAUX. — Le cabinet de travail de M. le duc d'Aumale, château de Chantilly. 2

LA DÉCORATION DES CHATEAUX. — Tapisserie : *Les chasses de Maximilien*, exécutées en haute lisse aux Gobelins vers 1685, par Jean de La Croix, d'après l'original attribué à Lucas de Leyde, et décorant la salle à manger du château de Chantilly 4

LES ARMES DE LUXE (XIXe SIÈCLE). — Poignard en acier ciselé et incrusté d'or, fabrication de M. Fauré-Le Page *(Exposition de Moscou, 1891.)* 39

DESCENTE DE LIT. — Composition exécutée par les lauréats du concours de l'École nationale des Arts décoratifs 56

SOIERIES LYONNAISES. — Damas broché, représentant des orchidées multicolores, disposées en forme de soleil, composition de M. ARTHUR MARTIN, exécution de MM. Schultz-Gourdon et Cie 65

DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES. — Hôtel de Mme Salomon de Rothschild : *le hall* 68

DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES. — Hôtel de Mme Salomon de Rothschild : *le grand salon* 70

DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES. — Hôtel de Mme Salomon de Rothschild : *la chambre à coucher* 72

DÉCORATION INTÉRIEURE DES HOTELS MODERNES. — Hôtel de Mme Salomon de Rothschild : *la salle à manger* 74

LA DÉCORATION DES MONUMENTS PUBLICS. — Façade de la cour de la Bibliothèque nationale (architecture de De Cotte, restauration de M. Pascal, fronton moderne du sculpteur Degeorge) 98

LA PLANTE APPLIQUÉE A L'ORNEMENT DE LA RELIURE. — Intérieur d'une reliure doublée par Cuzin (1836-1890). *(Collection Henri Beraldi.)* 134

LE VITRAIL (XIXe SIÈCLE). — Carton de vitraux composés par M. Albert Besnard, pour l'École de Pharmacie de Paris 144

LA PORCELAINE DE LIMOGES. — Plats en porcelaine composés et exécutés par les élèves de l'École nationale des Arts décoratifs de Limoges *(planche en couleur)* 196

LA PORCELAINE DE LIMOGES. — Service composé et exécuté par MM. Haviland *(planche en couleur)* ... 200

L'ART DANS LA RUE. — Décoration, peinte par M. Charles Toché, d'un magasin de la rue de la Monnaie à Paris 212-213

LE TRAVAIL DU BOIS. — Portes d'armoires sculptées (XVIIe et XVIIIe siècle). *(Collection du Musée des Arts décoratifs.)* 224

FER FORGÉ : — LA PLANTE APPLIQUÉE A LA COMPOSITION DÉCORATIVE. — Étude pour la décoration d'un vase en fer forgé, par M. EDME COUTY 226

BRONZE : — LA PLANTE APPLIQUÉE A LA COMPOSITION DÉCORATIVE. — Étude pour la décoration d'un vase en bronze, orné d'émaux cloisonnés, par M. EDME COUTY 230

Pages.

ORFÈVRERIE : — LA PLANTE APPLIQUÉE A LA COMPOSITION DÉCORATIVE. — Sucrier cactus, sucrier nénuphar, cafetière artichaut, drageoir cactus, composition et exécution par MM. CHRISTOFLE, orfèvres 232

CÉRAMIQUE : — LA PLANTE APPLIQUÉE A LA COMPOSITION DÉCORATIVE. — Étude pour la décoration d'un flacon en faïence, par M. EDME COUTY 240

RELIURE : — LA PLANTE APPLIQUÉE A LA COMPOSITION DÉCORATIVE. — Plat intérieur d'une reliure exécutée par M. MARIUS MICHEL, sur un exemplaire de *Manon Lescant* 242

LA PORCELAINE DE LIMOGES. — Service, imitation de Marseille, exécuté par MM. Haviland *(planche en couleur)* 260

LA PORCELAINE DE LIMOGES. — Service blanc et or, avec chiffre, exécuté par MM. Haviland *(planche en couleur)* 265

LA PORCELAINE DE LIMOGES. — Service des bleuets, exécuté par MM. Haviland *(planche en couleur)* ... 266

LUSTRES A ÉLECTRICITÉ. — Projets de MM. RADEL et CARGILL, élèves de l'École des Beaux-Arts, lauréats d'un concours pour la composition d'un lustre à électricité 282

LUSTRE A ÉLECTRICITÉ. — Projet de M. BAUHAIN. (Concours de l'École des Beaux-Arts.) 284

LUSTRE A ÉLECTRICITÉ. — Projet de M. HENRI GUILLAUME. (Concours de l'École des Beaux-Arts.) ... 284

LUSTRE A ÉLECTRICITÉ. — Projet de M. MAURICE SAGLIO. (Concours de l'École des Beaux-Arts.) 284

ORFÈVRERIE. — Plaque de reliure en orfèvrerie (argent, or et émail), exécutée par MM. Christofle, pour l'exemplaire commémoratif de l'Exposition de Moscou, offert à l'empereur de Russie par les exposants français 312

LE BRONZE. — Vases en bronze composé et exécuté par P. LEVILLAIN. Sujet du décor : *La vie de Diogène* 328

VERRERIE. — Cristaux gravés, composition et exécution de M. ÉMILE GALLÉ, de Nancy. *(Salon du Champ-de-Mars, 1892.)* 332

LE BRONZE. — Vase en bronze chinois. *(Collection du Musée des Arts décoratifs.)* 364

BOIS SCULPTÉ. — Panneaux de boiseries figurant les fables de La Fontaine, provenant d'un salon de l'ancien hôtel Soubise (aujourd'hui les Archives nationales). *(Collection du Musée des Arts décoratifs)* 376

MOBILIER. — Les herbes potagères, décoration en marqueterie d'une table de salle à manger : composition et exécution de M. Émile Gallé, de Nancy. *(Salon du Champ-de-Mars, 1892.)* 380

ORFÈVRERIE D'ÉTAIN. *(Salon du Champ-de-Mars, 1892.)* — Cruche en étain, pièce d'un surtout de table, modelée par M. J. Baffier 396

ORFÈVRERIE. — Épées exécutées par M. FROMENT-MEURICE (1° modèle d'Antonin Mercié pour le général de Cissey ; 2° épée du général de Négrier ; 3° modèle de Chapu et gravure de Chaplain, pour le duc d'Aumale) 400

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages.

Encadrement de pages et fleuron, composition de M. P.-V. Galland ..... 1 et 5
Figurine modelée par Rodin. Exécutée en porcelaine flambée par Chaplet 7
Figurine modelée par J. Dalou. Exécutée en porcelaine par Chaplet 11
Vase en grès. Exécuté par Delaherche 13
Vase en porcelaine, décor pâtes rapportées, par J. Dammouse 14
Bougeoir porte-bouquet, en argent ciselé. Exécuté par MM. Bapst et Falize 15
Table en bois de noyer, composée, modelée et exécutée par Carabin 16
La Manufacture des Gobelins. — Bâtiments Louis XV du côté des jardins 17
Un atelier à la Manufacture des Gobelins 20
Composition de M. Luc-Olivier Merson pour une tapisserie en cours d'exécution à la Manufacture des Gobelins. Croquis original de l'auteur 22
Travaux exécutés au Musée du Louvre par la Manufacture nationale de Mosaïque 24
Manufacture des Gobelins. — *La Rivière canalisée* 27
Exposition de Moscou. — Surtout en argent, exécuté par MM. Christofle, sculpture de Mathurin Moreau 28
Exposition de Moscou. — Candelabre en argent, sculpture de Mathurin Moreau. Exécuté par MM. Christofle 30
Exposition de Moscou. — Samovar, exécuté par MM. Christofle 32
Soupière en argent repoussé, exécutée par MM. Christofle 33
Théière, composition de M. Levillain. Exécutée par MM. Christofle 34
Pot à crème, composition de M. Levillain. Exécuté par MM. Christofle 35
Plateaux décorés par l'impression de feuillages naturels 35
Détails des ornements d'un fusil. Exécuté par M. Fauré-Le Page 36
Pistolet, exécuté par M. Fauré-Le Page 36
Épée d'honneur destinée au prince H. d'Orléans. Exécutée par M. Fauré-Le Page 37
Épée exécutée par M. Fauré-Le Page 38
Émail exécutée par M. Taxile Doat 39
Plateau en émail exécuté par M. Gobert. (*Musée de la Manufacture de Sèvres.*) 45
Aiguière, exécutée par M. Gobert. (*Musée de la Manufacture de Sèvres.*) 46
École nationale des Arts décoratifs. — Cours d'applications décoratives (année scolaire 1891), 1er prix M. Émile Feillu : Modèle de descente de lit 55
École nationale des Arts décoratifs. — Cours de composition d'ornement (M. Delaroque, professeur). Composition de carreaux céramiques par l'élève Lelong 56
École des Arts décoratifs. — Cours de composition d'ornement (M. Delaroque, professeur). Composition de carreaux céramiques par l'élève Balthazar 56
Cours d'architecture (M. Genuys, professeur). — Composition d'un épi de faîtage en plomb par l'élève Paillard 57

Pages.

Cours des applications décoratives. — Adaptation de la feuille de fraisier pour une bordure courante par l'élève Ziegler (1891) 59
Cours des applications décoratives. — Études de la feuille de fraisier par l'élève Ziegler pour la composition de la bordure page 59 60
Hôtel de Mme Salomon de Rothschild (façade sur la rue Berryer) 65
Hôtel de Mme Salomon de Rothschild (plan du rez-de-chaussée) 70
Hôtel de Mme Salomon de Rothschild (cabinet de toilette 71
Émail de M. Grandhomme 78
Émail de MM. Grandhomme et Garnier 79
Fronton aux armes royales de l'un des cadres aujourd'hui replacés dans le grand vestibule de la Bibliothèque nationale 81
Décor de la partie inférieure des grands cadres 82
Le grand vestibule de la Bibliothèque nationale restauré par M. Pascal 83
Fragment des boiseries de la Bibliothèque nationale (Salle des Manuscrits) 84
Panneau décoratif exécuté sur les dessins de M. Pascal 85
Partie d'une des doucines des balcons, ayant servi à former les panneaux du bureau central de la Salle des Manuscrits (dessin de M. Pascal) 87
Décoration médiane des pilastres exécutés sur les dessins de Robert de Cotte 88
Panneau en bois sculpté, encadrement de porte (dessin de M. Pascal) 89
Partie du tambour et escalier de la Salle des Manuscrits en bois de chêne sculpté (dessins de M. Pascal). 91
Partie d'anciens pilastres du Cabinet des Estampes (cabinet du conservateur) 92
Culot avec cartouche, formant console et support. Le second terre-plein des escaliers tournants (dessin de M. Pascal) 93
Console soutenant le premier terre-plein des escaliers tournants (dessin de M. Pascal) 95
Culs-de-lampe et chutes en bois sculpté de la galerie 96
Petit panneau bois sculpté aux doucines des balcons (dessin de M. Pascal) 97
Coffret en os. Travail bizantin (VIIIe siècle). *(Collection Spitzer.)* 98
Plaque de reliure en cuivre champlevé et émaillé, et filigrane d'argent doré. Travail français, Limoges, (XIIIe siècle) 100
Volet de polyptyque en ivoire. Travail français (fin du XIIIe siècle) 104
Peigne en ivoire, commencement du XVIe siècle (travail français) 108
Étude de M. A. Besnard pour la décoration de la mairie des Buttes-Chaumont. Concours de 1882 135
Croquis original de M. Albert Besnard, d'après son plafond exécuté à l'Hotel de Ville de Paris 137
Étude de M. A. Besnard pour un panneau décoratif 138
Études de M. A. Besnard pour le concours de la décoration de la mairie des Buttes Chaumont 139
Le *Grenier* d'Edmond de Goncourt, d'après une peinture de M. Pierre Bracquemond 149
Lanterne-applique en bronze doré exécutée par M. Vian 158
Vase marbre et bronze (mobilier national), exécuté par la maison Vian. *(Exposition du Travail au Palais de l'Industrie.)* 159
Applique de lumière à l'électricité, modèle de M. Lebrun-Tardieu 162
Chenets en fer forgé exécutés par M. Chachoin ..... 160 et 161
Encadrement de page emprunté à la décoration d'une aiguière, fabrique Baignol. *(Musée national de Céramique de Limoges.)* 194
Bâtiment du couvent des Augustins, à Limoges 195
Ancienne fabrication de Limoges (types de formes) ..... 197 et 199
Panneaux de tenture, composition de M. J. Chéret ..... 208 et 209
Études et composition décorative d'après la plante, par M. Edme Couty 228
Verrière composée et exécutée par M. Jacques Galland pour l'hotel de M. Ed. Corroyer, rue de Courcelles 229
Entrée de serrure en fer ciselé, avec parties dorées, dessin et fabrication d'Emile Gallé, de Nancy 232
Étude d'artichaut pour la composition d'une cafetière exécutée par MM. Christofle 233
Étude d'anémone pour la composition d'un sucrier exécutée par MM. Christofle 233
Drageoirs, composition et exécution par MM. Christofle, orfèvres 234
Plateau décoré de feuillages naturels, exécuté par MM. Christofle, orfèvres 235
Cendrier en porcelaine de la Manufacture de Copenhague, composition de M. Krog 236
Vases en grès composés et exécutés par M. Delaherche ..... 237 et 238
Verrière composée et exécutée par M. Jacques Galland pour un tombeau au cimetière du Père-Lachaise. 239
Lampe nénuphar composée et modelée par M. Claudius Marioton, exécutée par M. Gagneau 240
Corbeille de style Régence composée et ciselée par M. Henry Lecouty 243
Branche d'éventail par M. Lecouty 247
Concours de la plaquette d'ornement, modèle de M. Claudius Marioton, ciselure de M. de Hann 248
Salière Louis XV en argent, par M. Paul Philippon 249
Porcelaine de Limoges, tête-à-tête cannelé, exécuté par MM. Haviland 260
Soupière à huîtres, service Marseille 262

Pages.
Soupière à huîtres, service Richelieu 263
Plat à roastbeef, imitation de Marseille 264
Tasses à café 265
Service de toilette : pot et cuvette 266
Jardinière Richelieu 267
Plateau en porcelaine de Limoges, exécuté par MM. Haviland 268
LES BUCRANES : Autel taurobolique de Tain (Drôme) 269
Vase des tributaires de Kato 269
Plafond de la tombe d'Aïchesi 270
Peinture de la VIIIe dynastie 273
Peinture du tombeau de Chamhati 273
Plafond de la tombe de Nofréhotep 274
Plafond du tombeau thébain 274
Métope antique 275
Bucrâne du tombeau de Cécilia Metella 275
Frise du temple de Vesta, à Tivoli 276
Stèle funéraire au Louvre 277
Partie supérieure d'un trépied d'Herculanum 277
Médaillon en bronze de M. F. Barbedienne, exécuté par M. Ch. Berthault, 1884 290
Bacchante modelée par Rodin, exécutée en porcelaine flammée par Chaplet. (*Acquise pour le Musée de la Manufacture de Sèvres.*) 295
Frise gravée sur bois à la pointe de feu par M. Henri Guérard 296
Dessins de M. Henri Guérard 297
Frise des squelettes, composition de M. Henri Guérard 298
Ecuelle en bois, gravée à la pointe de feu par M. Henri Guérard 299
Frise gravée sur bois à la pointe de feu par M. Henri Guérard 300
Menu du dîner Dentu, composition de M. Henri Guérard 301
Fac-similé d'une aquarelle de M. Henri Guérard 302
Assiettes à dessert, composition et exécution de M. Dumontel. (*Exposées par la Collectivité des Chambrelents de Limoges, en 1889.*) 307
Porte-bouquet, tasse à café et sa soucoupe, fond crème, décor en émail ombrant bleu sous couverte, composition de M. Foleri 308
Les Travaux parisiens, panneau décoratif destiné à l'Hôtel de Ville de Paris (*Salon de 1892*), exécuté par M. Blanchon 322
Les Danses françaises à travers les âges, peinture de M. Morot (plafond destiné à l'Hôtel de Ville de Paris, *Salon de 1892*) 327
Flacon en cristal violacé : algues et coquillages, composition et exécution d'Émile Gallé, de Nancy. (*Salon du Champ-de-Mars.*) 334
Encadrement de pages (les fleurs) composé par M. Jules Cantel 336
Fleurs dans les appartements, dispositions diverses ; dessin de M. Jules Cantel 341
Fleuron pour l'étude des ornements, composition de M. J. Passepont 343
LES BUCRANES : Fragment du tombeau de Sasseti à Florence. Ornements du Songe de Poliphile, carreau de revêtement, etc. 344
Ornement tiré d'un livre d'Heures, encadrement de pages de Hans Holbein, dessin de Ducerceau 345
Bandeau de cheminée de Philibert de l'Orme, frise d'un temple antique 346
Couronnement d'une porte, cheminée Henri III, frise du sanctuaire de Balbec 347
Les herbes potagères, encadrement de pages en couleur, composition de M. Émile Gallé 377
Les papilionacées, encadrement de pages en couleur, composition de M. Émile Gallé 381
Proserpine ou Corée, figure modelée par Mme Albert Besnard, pour être exécutée en céramique. (*Salon du Champ-de-Mars.*) 396
Pendeloque en argent, composition et exécution de M. J. Brateau. (*Salon du Champ-de-Mars.*) 397

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Notre nouveau programme 1
Les Arts fraternels au Salon du Champ-de-Mars, par VICTOR CHAMPIER 5
La question des Manufactures nationales : Réponse à M. Bracquemond par GERSPACH 17
Une visite à l'Exposition de Moscou, par JOSEPH BALMONT 28
Causerie d'un émailleur (*1er article*), par TAXILE DOAT 39
Chronique et correspondance de l'étranger 47
L'enseignement de l'Art dans les écoles; une lettre-programme de M. EUG. GUILLAUME 51
L'École nationale des Arts décoratifs à Paris, par VICTOR CHAMPIER 54
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 61

L'habitation moderne : Hôtel de Mme Salomon de Rothschild, par VICTOR CHAMPIER 65
Causerie d'un émailleur : Le rôle actuel de l'émail (*suite et fin*), par TAXILE DOAT 76
Les derniers travaux de décoration exécutés à la Bibliothèque nationale, par HENRI BOUCHOT 81
L'Art du moyen âge dans la collection Spitzer, par EUGÈNE MUNTZ 98
Chronique et correspondance de l'étranger : L'Exposition industrielle de Goteborg 108
Une réforme dans l'enseignement du dessin (Ville de Paris) 116
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Le Musée des Arts décoratifs dans l'ancien Palais de la Cour des Comptes 122

Les bibliophiles et la décoration de la reliure; créateurs et vénérants, par HENRI BÉRALDI 129
Les artistes décorateurs : III. M. Albert Besnard, par ANTONY VALABRÈGUE 133
L'habitation moderne : II. La maison des Goncourt, par GUSTAVE GEFFROY 146
La décoration des boîtes à bonbons, par GEORGES LECOMTE 152
L'Exposition du travail au Palais de l'Industrie, par JOSEPH BALMONT 158
A propos de la réorganisation de la Manufacture de Sèvres, par VICTOR CHAMPIER 163
La plante d'appartement : son histoire dans la décoration intérieure, par GILBERTE 170
Chronique et correspondance de l'étranger, correspondance de l'Allemagne, de la Russie, de l'Angleterre et de l'Italie 180
L'enseignement de l'Art dans les écoles : Ville de Paris : Circulaire de M. Dupian pour l'application des nouveaux programmes de l'enseignement du dessin 186
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 190

L'industrie de la porcelaine à Limoges : 1° Coup d'œil en arrière, par CAMILLE LEYMARIE 193
La décoration des boîtes à bonbons (*suite et fin*), par GEORGES LECOMTE 201
Quatre panneaux décoratifs de Jules Chéret, par RAOUL SERTAT 207
L'Art dans la rue, par FRANTZ JOURDAIN 211
Chronique et correspondance de l'étranger 215
L'enseignement de l'architecture à l'École des Beaux-Arts. Inauguration du cours de M. L. Magne, par VICTOR CHAMPIER 218
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : I. L'Exposition des Arts de la Femme; — La Bibliothèque de la place des Vosges (dons et acquisitions) 221

Pages.

La Plante : Histoire d'une exposition ajournée, par L. Falize 225
L'École des fabricants de bronze : Création d'un cours de ciselure. Rapport de M. Claudius Marioton, par Victor Champier 243
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : L'Exposition de la Plante; liste des membres des Comités d'installation 250

Le droit des Arts décoratifs au Salon des Champs-Élysées, par L. de Fourcaud 257
L'industrie de la porcelaine à Limoges : II. La maison Haviland, par Camille Leymarie 260
Étude des ornements *(suite)* : Les Bucrânes, par J. Passepont 269
Chronique et correspondance de l'étranger 279
Un concours pour lustre à électricité, par Victor Champier 283
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Exposition des Arts de la Femme 285

Ferdinand Barbedienne, 1810-1812 *(1er article)*, par Victor Champier 289
Les Arts décoratifs exclus du Salon, par L. de Fourcaud 293
Les artistes décorateurs : IV. M. Henry Guérard, par Frantz Jourdain 296
Le Salon de la Rose † Croix, par L. de Fourcaud 302
Au Blanc et Noir : l'Exposition des esquisses, par Félix Régamey 304
L'industrie de la porcelaine à Limoges *(suite)* : La Collectivité des Chambrelents, par C. Leymarie 306
Chronique et nouvelles du mois, par Judex 310
Courrier de l'étranger 314
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 317

Les Arts décoratifs au Salon de 1892 : Champs-Élysées et Champ-de-Mars *(1er article)*, par L. de Fourcaud 321
Les verreries de M. Émile Gallé au Salon du Champ-de-Mars, par Émile Gallé 332
Les fleurs dans les appartements et leur rôle dans la décoration moderne *(1er article)*, par Gilberte 336
Étude des ornements *(suite)* : Bucrânes *(suite)*, par J. Passepont 343
Chronique et nouvelles du mois, par Juden 348
Courrier de l'étranger 351
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 353
Assemblée générale : I. — Rapport de M. Georges Berger, président de la Société 355
II. — Rapport de M. Darcel, président de la Commission du Musée 362
III. — Rapport de M. Ch. Rossigneux, président de la Commission de l'enseignement 366
IV. — Rapport de M. Ed. Corroyer, président de la Commission des finances 371
V. — Rapport des censeurs 374
VI. — *Acquisition du Musée des Arts décoratifs* (janvier, février et mars 1892) 376

Encore l'Exposition de la Plante : Réponse à M. Lucien Falize, maître orfèvre-joaillier à Paris, par Émile Gallé 377
Les Arts décoratifs au Salon de 1892 : Champs-Élysées et Champ-de-Mars *(2e article)*, par L. de Fourcaud 385
Chronique et nouvelles du mois *(Une médaille d'or à M. Froment-Meurice; la maison de MM. Bapst et Falize; l'Art décoratif et les fêtes nationales; la galerie peinte par M. Galland, à l'Hôtel de Ville; les cadeaux de la Ville de Nancy au Président de la République; un concours pour une reliure, etc.)* 399
Courrier de l'étranger : L'Exposition des Arts du Théâtre à Vienne 404
Claudius Popelin 407
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 408

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01490 4599